CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

625-626

julio-agosto 2002

DOSSIER:
Luis Cernuda (1902-1963)
Felisberto Hernández (1902-1964)

Tristán Tzara
Poemas rumanos

Rafael Gutiérrez Girardot
La obra de Georg Heym

Dominique Viart
Genealogías y filiaciones

Entrevistas con Héctor Rojas Herazo y Ángel González García

Notas sobre Georges Braque, Enrique Jardiel Poncela,
Julio Cortázar, León Felipe,
el teatro argentino actual y la escultura sacra española

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-02-003-1

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

625-626 ÍNDICE

DOSSIER
Luis Cernuda (1902-1963)

DOSSIER
Felisberto Hernández (1902-1964)

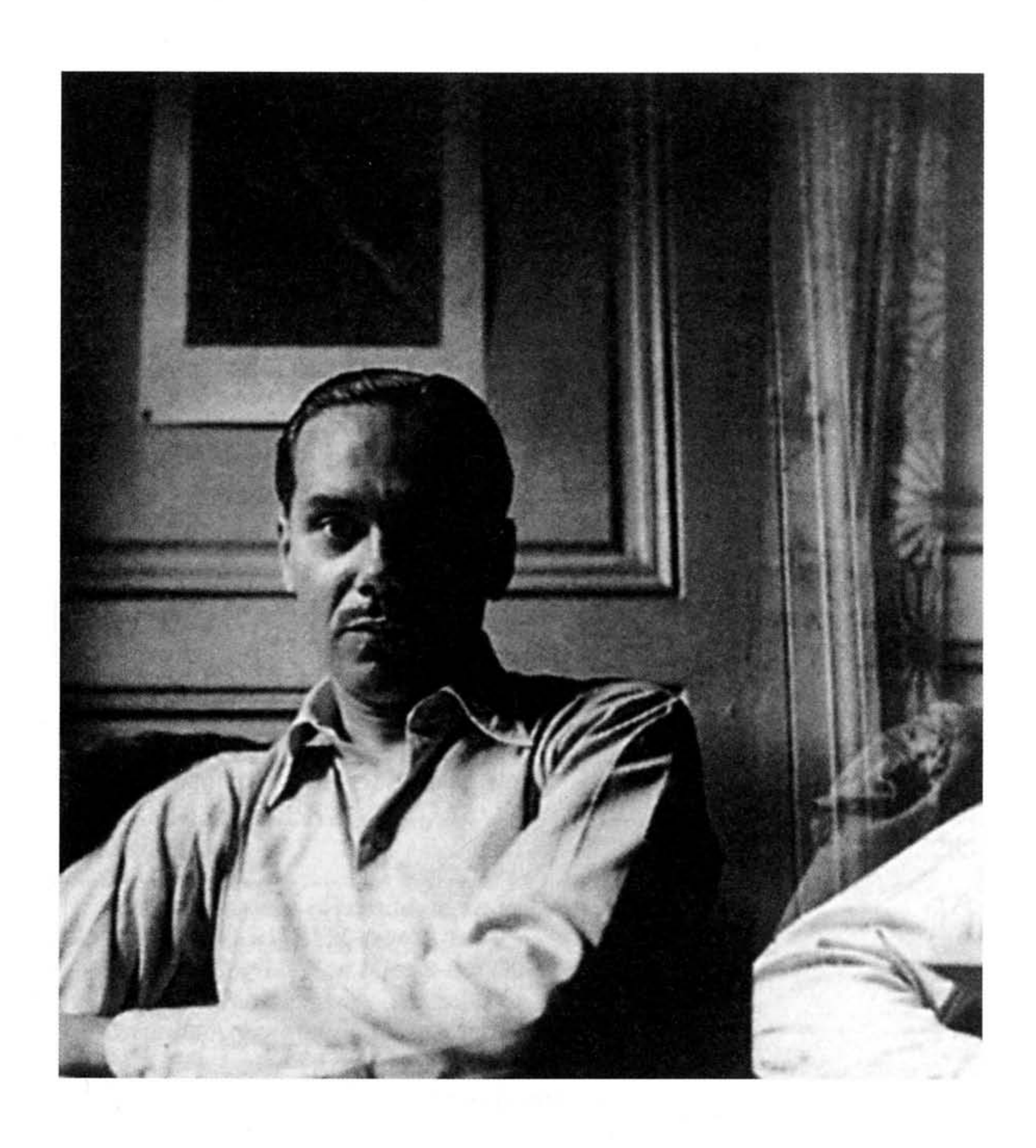
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Luis Cernuda
(1902-1963)

Coordinador:
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ



Luis Cernuda en 1936

Mejor la destrucción, el fuego

José María Espinasa

A los lectores de fines del siglo XX y principio del XXI les sorprenderá ver cómo, en la mirada retrospectiva, el azar se combina con los argumentos del destino para proponer la imagen de un poeta. Y a todos los grandes poetas del siglo XX les ronda esa necesidad: ser ante el lector «de una determinada manera». Pero lo que determina esa manera es en muchos casos una biografía –la del lector– inscrita en una tradición. Así, hacia mediados de los años setenta, la lectura de Cernuda fue, en México, una divisa generacional que, a pesar de lo intensa y combativa, no dio resultados concretos, como sí los dio en España, en trabajos de investigación y ediciones críticas generalmente serias y confiables, acompañadas también de, en ocasiones, estériles polémicas sobre el carácter y el valor del autor de *La realidad y el deseo*. Esa actitud ¿tiene su origen en la propia obra o es consecuencia de ese olvido tan mexicano y que el poeta tanto padeció?

A mediados de los años setenta en México, Cernuda, tanto la persona como la obra, era una presencia extraña: muchos de mis contemporáneos lo leyeron impulsados por el brillante ensayo que Octavio Paz le dedicó en *Cuadrivio*, un momento clave en la bibliografía sobre él, ya que no sólo se trataba de un notable texto crítico sino que se debía a quien ya despuntaba en ese momento como la figura rectora de la poesía en castellano en las próximas dos décadas. La lectura se inscribía también en la aureola que rodeaba a la obra –incomprendida, maldita– y a la persona. Yo lo leí con avidez: *La realidad y el deseo* en la edición de Séneca fue una extraordinaria sorpresa en la biblioteca de la escuela Instituto Luis Vives, donde cursé la preparatoria; sorpresa –como los panes– multiplicada, ya que había un buen altero de ejemplares que ante la mirada permisiva de los profesores regalábamos a quien se dejara.

No es un dato intrascendente: *La realidad y el deseo* en la edición del Fondo de Cultura Económica estaba agotada y fue aquella, que no incluía *Desolación de la quimera*, la que nos formó en el entusiasmo cernudiano. Un grupo de aprendices de escritores llegamos entonces a organizar una lectura en voces de *Donde habite el olvido*, poema que a la menor provocación, cual canción ranchera, venía a nuestros labios, memorizado casi sin

darnos cuenta. Me llama la atención ahora que el texto, orgullosamente desolado, poco tenía que ver con el ambiente de los grupos y tertulias literarias, más bien festivamente lúdicas, que se vivían entonces. Tenía desde luego un efecto catártico al anticipar la cruda de una minúscula pero fascinante *belle époque* adolescente. Pero esa desolación, insisto, no era aún la de la quimera. La poesía de Cernuda no nos dejaba ver el desencanto y el resentimiento que vendría después, fruto de un exilio que le dolió hasta el alma. La esfera de ese olvido era todavía la del mito.

El texto, escrito a raíz del rompimiento con Serafín, uno de sus grandes amores, era leído con una intensa ironía, como un poema de amor cumplido, más allá de su contrapuesta literalidad, y es que eso venía en la letra. No necesito explicar por qué la lamentación, tan frecuente en el verso, cuando encarna de veras en un poema, funciona como afirmación y presencia de aquello que se lamenta ausente, y que por eso más que provocar una catarsis permite el reconocimiento, la toma de conciencia, el imposible olvido. Todo lo que en sus poemas era fechado, de los coqueteos andalucistas a la poesía comprometida, pasando por el surrealismo, Cernuda lo había interiorizado a tal grado, que a veces ni se le reconocía y sólo estaba él, de cuerpo entero, con esa elegancia y belleza que tanto mencionan los que lo conocieron. Pero entonces llegó el exilio y, como a muchos, el mundo se le vino abajo.

Ese exilio no podía ser consuelo alguno por más que lo vivieran muchos, ya que era, de todas maneras, su exilio. Cernuda tardó en llegar a nuestro país, y eso es importante, después de un peregrinaje nada cómodo como profesor –aquello que él, según ve lúcidamente María Zambrano, no podía ser–. Arriba a México en 1954: a pesar de la lengua y el ambiente, de que aquí vivían amigos suyos como Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, no puede encontrar ese paraíso que tal vez sin haber tenido nunca ya estaba definitivamente perdido. Es curioso que, independientemente del estilo de vida que cada cual tuvo en el exilio mexicano, ninguno de los poetas exiliados, ni siquiera León Felipe, pudo reconstruir un lugar, un espacio vital para su literatura.

Si otros poetas –un ejemplo es Pedro Garfias– ahogaron en alcohol ese desarraigo, Cernuda lo ahogó en un licor aún más enervante: el resentimiento. No se trata de entrar en una descripción del carácter de la persona sino de situar lo que ocurrió con los textos. La generación del 27 tuvo como virtud reunir distintas opciones estéticas sin que éstas fueran excluyentes –y también sin excluir la en ocasiones violenta defensa de sus posiciones– y Cernuda representa un extremo de esa paleta. Por eso resulta importante haberlo leído en la edición mencionada de *La realidad y el deseo*, cuando

aún no estaba presente ese resentimiento. No deja de ser significativo que se hayan ocupado de él muchos de los grandes escritores mexicanos. Al ensayo de Paz habría que agregar los que le dedicaron Tomás Segovia, Ramón Xirau, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis, todos ellos, desde ópticas diferentes, muy admirativos. También es sintomático que dos de los libros más importantes de la bibliografía sobre Luis Cernuda hayan sido escritos por poetas de mi generación: Manuel Ulacia y Vicente Quirarte.

Es importante señalar que Segovia, Xirau y García Ponce dejaron constancia de su admiración desde fechas muy tempranas y que Monsiváis prologa una edición conjunta de *Variaciones sobre tema mexicano* y *Desolación de la quimera* a principios de los noventa. Este prólogo, por más que parece terminado apresuradamente, tiene una importancia enorme: Monsiváis, especialista en lo mexicano, pocas veces se ocupa de autores ajenos al tópico, y cuando se lee la presentación uno siente algo que se ha dicho muchas veces y pocas se ha realmente desarrollado, la similitud entre el 27 y los Contemporáneos. Lo que el autor de *Días de guardar* dice parece a veces un juicio sobre Owen –su radical diferencia con el grupo– o sobre Novo –su no menos radical asunción de la sexualidad como postura estética– o hasta sobre Villaurrutia. Notable lector de poesía, Monsiváis suele entender el poema desde el lado si no prosaico sí más ajeno a la poesía, y por eso *Desolación de la quimera* es para él un gran libro. Tiene razón, pero habría que agregar (cosa que él no hace) que es un libro que ningún gran poeta debe escribir: en él, oficio e inspiración están al servicio del rencor y del ajuste de cuentas, la circunstancia se eleva a la categoría del infinito quitándole incluso su componente nostálgico. Y es que, al contrario de Novo en sus sátiras, Cernuda había sido abandonado no sólo por hombres (tanto «la humanidad» como los amigos y cómplices literarios) sino por el humor que le podía hacer creer en el perdón.

El perdón, ese gesto tan poco atractivo, tan cristiano en el fondo, implica sin embargo una culpa ¿La hubo? No necesariamente en el entorno sino en el núcleo, el propio Cernuda, implícito en las minucias de berrinches casi infantiles, amenazado por una pobreza pecuniaria que se le volvió pobreza del alma. Rechazó sus orígenes literarios –Juan Ramón Jiménez, descalificado violentamente, Pedro Salinas– y a sus compañeros de aventura –Prados, Altolaguirre, Aleixandre– y hasta a sus herederos estéticos –Juan Gil-Albert– hasta quedarse sin otro interlocutor que él mismo. Era –además– muy callado, incluso en esas conversaciones, de las que también desconfiaba. Cernuda vivió en la página algo aún peor que en la vida, el constatar la limitación de la palabra. Modernismo y vanguardia habían legado al escritor un sino: la poesía nombra lo innombrable, y eso sólo ocurre en la

concentración y en la soledad. Palabra esencial, sólo se conquista al esencializarla. Fue un largo proceso, el de su generación, para descubrir que la poesía pura está hecha de impurezas, y el de Cernuda para entender que eso no le interesaba.

Desolación de la quimera es un libro testamentario, pero no hay que ponerlo en el final de una obra, aunque lo sea de una vida, sino en el origen. De haberlo escrito a los veinte años, con menos oficio y resentimiento, tal vez lo habría vacunado contra la amargura que corroe sus palabras por dentro. Leerlo así concede al lector la oportunidad de leerlo como lo que a pesar de todo Cernuda fue, un gran poeta. Y es que lo que el libro expresa es la imposibilidad del futuro, pero no en un plano mítico, sino en el concreto, incluso en el práctico. Su reino fue el del pasado y por eso esa pátina muy siglo XIX –trató de rescatar a Campoamor, por ejemplo–, esa sintaxis extraña por opaca.

Su admiración por Unamuno (y su rechazo de Jiménez y Machado) es perfectamente lógica: representa la poesía existencial en la que buscaba inscribirse. Quiso romper el español para hacerlo dúctil a las exigencias de su expresión, pero al contrario del Vallejo de *Trilce*, romper era reconstruir: ya antes había sido esa lengua capaz de la poesía. Nunca pudo Cernuda pensar que se trataba de otra lengua aunque ambas fueran español, y que los años –los siglos– transcurridos entre fray Luis y Juan de la Cruz habían lastrado la lengua, y no bastaba con la intensidad de lo personal para reconstruirla (incluso, en aquellos años, era la intensidad de lo social lo que provocaba su reconstrucción). Lo que fascina en *Donde habite el olvido* es precisamente su parte dramática (a la inglesa o a lo Calderón), su condición escénica, su cualidad recitativa. En sus primeros poemas busca esa felicidad que la generación y la época tuvieron (y aquí incluyo a otros países de habla española), una transparencia de luz no usada a la manera clásica pero también en brazos de esa vanguardia que despuntaba una década antes. Entre los ejercicios de búsqueda de una voz propia se asoman ya sin embargo sus preocupaciones futuras, la abismal y que divide a la realidad del deseo en el título que agruparía toda su obra:

Vivo un solo deseo,
Un afán claro, unánime;
Afán de amor y olvido.

Como en el amor, en la poesía le preocupaba la duración del instante, no la prolongación del momento, y en la diferencia entre instante y momento entra el difícil asunto del tiempo. La felicidad de la imagen nunca acaba de

cuajar en una felicidad de lo expresado, no consigue la gracia melancólica del duende lorquiano ni encuentra las virtudes del mundo bien hecho a la Guillén. Ante esa dificultad de tono empieza a surgir de dentro mismo de los textos el desasosiego. Habla en esos primeros poemas –los reunidos en los apartados en «Primeras poesías», «Égloga, elegía, oda» y «Un río, un amor»– un instante colectivo en el que apenas surge el acento personal, ese que estallará en un libro clave, *Los placeres prohibidos*, fundamental reivindicación de su homosexualidad como bandera ética y estética (la belleza es, siempre, masculina). Libro valiente, comparable a los poemas de Novo en *Nuevo amor* por los mismos años. Y clara propuesta del poema como reflexión autobiográfica, camino contrario al de muchos de sus compañeros de generación.

Esos textos, sin embargo, apuntan otro dato importante: la impaciencia. En Cernuda hay una clara dialéctica entre instante y permanencia, un diálogo desgarrador entre la anulación de uno en brazos de la otra en la vida y apenas paliado el dolor por la ambición de reconciliarnos en el arte. La imagen autosuficiente se desboca en una reflexión que ya lo acerca desde entonces a la poesía metafísica inglesa y al aspecto dramático señalado antes, pero él no podía convocar la multiplicidad de voces de *La tierra baldía*; al contrario, quiere la singularidad de una voz que pueda llamar suya en el poema. La exigencia de impersonalidad tan en boga se le vuelve conflictiva.

No en balde muchas veces se ha relacionado a Bécquer con Cernuda: hay en su obra una vocación romántica que lo empuja a poner en el centro del discurso su propio yo, no hay árboles, hay olmos, cipreses, cedros, de la misma manera que no hay poetas, sino Luis Cernuda. No es humilde, desde luego. La poesía eres tú porque hay un yo que la vive. Pero esa situación señalada en la imagen en sus primeros poemas se extiende al amor; como ella, la relación física (y cuando habla de amor habla de eso precisamente) no satisface y esto comunica un sentimiento de tristeza. Esa tristeza adquiere cuerpo en expresiones inspiradas: «Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman».

La inspiración mayor está sin embargo en el tono oracular: «Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos». Es difícil encontrar un principio más afortunado para un poema y un libro, verso que marca un tono semigótico, de ecos simbolistas, con una impostación que casi parecería imposible, a la vez que con una verdad rotunda. Sólo el principio del oratorio inmediato que será *Donde habite el olvido* lo superará en la obra del escritor. Pero el peso del verso reside, a pesar de la resonancia de la palabra «prohibidos» en el «diré» inicial, ya que vuelve a situar al poema en una verdad de la persona, una sinceridad que habría sido abandonada por la lírica.

La década de los treinta será históricamente muy importante: los seis años de la república y los tres de la guerra civil. También lo será para la bibliografía de Cernuda: publica *Los placeres prohibidos, Donde habite el olvido, Invocaciones, Las nubes*. La incidencia de lo histórico en lo personal fue muy profunda, la guerra civil, su compromiso con la república y el final exilio. El tono mítico de su poesía será, en una extraña síntesis, profundamente personal y marcadamente autobiográfico. En pocas obras como en la suya se mostrará la necesidad de expresar el sentido subyacente en cada gesto, sea éste colectivo o individual. El poeta se pregunta, como lo hará Celan repitiendo a Heidegger, que repite a Hölderlin, una década después ¿para qué la poesía en tiempos de miseria? El acento hoelderliniano resonará en cada uno de sus libros, y es precisamente la poesía lo que permitirá medir la hondura de esa miseria.

Los placeres prohibidos será, en su confesión implícita, un camino de liberación de la culpa. Pero la España negra no se revelará en la luminosidad a la que aspira, sino en una sordina, en una grisalla típicamente inglesa (primera estación del periplo del exilio, como en el caso de Garfias). Es esa culpa –o esa prohibición– la que parece volver fascinante esa búsqueda de satisfacción del deseo. La voluntad del poeta será expresada siempre por su contrario, de allí el desgarramiento, no por retórico menos verdadero, de *Donde habite el olvido*. El poeta no actúa sino que encarna su dolor: poema del abandono, es la imagen opuesta de *La voz a ti debida* de Salinas. Celebrar el abandono como deseable y necesario erige la figura del abandonado como eje de la poética, y no la del amado. Postura, precisamente, en la que no hay redención.

Para Cernuda esos años serán los que lo alejarán para siempre de la emoción interior y cumplida pero no para precipitarlo en una búsqueda desesperada y turbulenta del amor y el deseo –como ocurría con los poetas malditos del siglo XIX–, sino para rendir testimonio de la imposibilidad de ese cumplimiento fuera de ese lugar, paraíso o infierno, del cual ha sido expulsado. No deja de ser curioso que poetas muy distintos a él, recuperaran de una manera gozosa y sin queja, ese tono mítico-personal, como ocurrió con Jaime Gil de Biedma en España, Tomás Segovia en México y Álvaro Mutis en Colombia (y México).

En *Invocaciones* se incluye uno de los poemas más perfectos de Cernuda: «Soliloquio del farero», especie de coda final a *Los placeres prohibidos*:

> Te negué por bien poco;
> Por menudos amores ni ciertos ni fingidos,
> Por quietas amistades de sillón y de gesto,

Por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma,
Por los viejos placeres prohibidos,
Como los permitidos nauseabundos,
Útiles solamente para el elegante salón susurrado,
En boca de mentiras y palabras de hielo.

En sólo unos cuantos años, el poeta, que apenas media sus treinta años (los que para Dante habrían sido la mitad del camino), se confiesa viejo a través de sus placeres, indigno de vivir la plenitud del amor, pero –significativamente– plenos en la soledad conquistada («Cómo llenarte, soledad / Sino contigo misma») y al final («Por ti, mi soledad, los busqué un día / En ti, mi soledad, los amo ahora»). Es de esa soledad conquistada de la que el exilio lo despojará para entregarlo a una soledad impuesta.

Cernuda tuvo siempre presente la juventud como «momento» de la poesía, pero no sólo de manera externa –la juventud del otro, del amante– sino también la propia. «Mano de viejo mancha / el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo» dice en *Desolación de la quimera*, y se sintió viejo, mucho antes de serlo y cuando más joven era su poesía. En nombre de esa soledad vemos cómo el entorno lucha por mostrarse y no puede en la escritura. Cernuda se comprometió con la República activamente, pero eso se manifestó poco y de manera muy ingenua en sus poemas –«A un poeta muerto», «Un español habla de su tierra»– en buena medida porque se libraba una lucha en su interior entre esa fugacidad y la permanencia, rota la dialéctica intuida una década antes. El compromiso civil no entraba en su diapasón siquiera como gesto (al contrario de la mayoría de sus amigos, que escribieron cancioneros republicanos), pero su condena de la canalla que gobernaría España no deja duda. Y cuando intenta, en «Resaca en Sansueña», escribir el poema dramático de la colectividad, se queda corto (basta compararlo con *Primavera en Heaton Hastings* de Garfias) ya que no puede (aunque entonces todavía quiere) hablar en nombre de un nosotros.

Los poetas del 27, al igual que los Contemporáneos en México, fueron escritores de juventud, sus mejores textos los publicaron antes de la guerra, y en ocasiones después se repitieron a sí mismos. Pero si esto es cierto desde el punto de vista histórico, hay una parte entrañable en lo que escribieron después, como un indicio de sobrevivencia, un «no pasarán» espiritual que resuena tan estremecido como aquel que se enarboló en la contienda civil. Muy distintos serían los casos de su maestro Juan Ramón Jiménez, que en el exilio reconquistó un impulso creador que lo volvió el más joven de los poetas de aquellos años, o (sin exilio) el de Borges –poeta siempre viejo– que hizo de la vejez una extraordinaria poética.

Hay que insistir en que Cernuda vio la poesía perdida al perder esa juventud, al perder la alegría de una irresponsable vitalidad, pero –al menos poéticamente– habría que decir que nunca la tuvo, su escritura; incluso desde sus primeras composiciones de aprendizaje, estuvo condicionada por una nostalgia de lo perdido, pero que en realidad nunca había existido. La alegría andaluza, indudable a pesar de su simplificación por los gitanos profesionales, que representó la moda Lorca, tuvo en Cernuda su antítesis, en una melancolía a la inglesa. En aquella biblioteca del Luis Vives citada algunos pudimos leer también el extraordinario *Poeta en Nueva York*, libro que prolonga a su manera el impulso que había en *Los placeres prohibidos* y en *Donde habite el olvido*. Ese mismo tono de oratorio se abre hacia los otros ante la sorpresa que resulta la Babel de hierro y su peculiar mezcla de culturas, tan lejana de las peinetas y castañuelas, pero con tanto en común en su condición de espectáculo, de anhelo por ese ámbito de marquesinas en donde todo, en especial la poesía, es puesto en escena.

La homosexualidad en García Lorca se transformó en farándula, exhibicionismo seductor, alegría incluso en la tragedia –Cernuda acierta en su elegía: «El fresco y alto ornato de la vida»–, mientras que en él se interiorizó. No hay una correspondencia lineal entre el exterior y el interior como espacio habitable, pero es evidente que Cernuda se volvió sobre sí mismo como una sombra del poeta muerto, tal vez esa a quien escribe los «Cuatro poemas a una sombra»:

El amor nace en los ojos,
Adonde tú, perdidamente,
Tiemblas de hallarle aún desconocido,
Sonriente, exigiendo;
La mirada es quien crea,
Por el amor, el mundo,
Y el amor quien percibe,
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

La obra posterior de Cernuda está llena de atisbos luminosos, de puertas hacia la luz que el poeta nunca se decidió a abrir, y es que en su estética era esa condición desolada la del poeta, a pesar de que era muy consciente de que no, de que en el amigo ausente (Federico o cualquier otro) había la presencia luminosa: «Y tu inútil trabajo de amor no te dolía, / Aunque donde recela el ángel la pisada / Algún bufón se instala como dueño». El senti-

miento de que el mundo no merece al poeta y que éste será siempre derrotado en el tiempo («¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos? / Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable»), por eso sus versos alcanzan diapasones muy altos, más allá del siempre tentador plañir.

Hay que diferenciar entre pesimismos: el de Cernuda es de aquellos que no alcanza la paz en el exabrupto ni aspira a una lucidez que lo sitúe a distancia. Cuando el poeta busca otra vez esa numinosidad del poema, a la manera de Prados, no llega a creérselo y suena a imitación; cuando quiere tener timbres civiles («Díptico español») le gana la voluntad discursiva y no la poética. En sus momentos más intensos Cernuda llega incluso a coquetear con una necrofilia a la López Velarde, con una poesía fantasmal, de ultratumba, que nos habla de un mundo desaparecido pero del que no han desaparecido las exigencias vitales.

Esa condición dramática que conserva hasta el final se debe a que el poeta sigue pensando que habla en él la voz de los otros. El mismo Cernuda habla del poeta como una multiplicidad de voces, pero en su caso no es cierto, hay una sola voz, muy suya, es él siempre quien se refleja en sus modelos –Rimbaud y Luis de Baviera, Mozart y Dostoievski– y esa voz se ahoga en rabia. Incluso cuando, en el poema que da título a su último libro, describe la derrota y destrucción de la quimera ¿no es a sí mismo a quien retrata?

En los testimonios sobre la juventud del poeta se insiste mucho en su belleza, en su atildada presencia de dandi andaluz, con unos ojos fascinantes que subrayaba con pintura negra para hacer más profunda la mirada. No seduce, imanta. Y las fotos de la época (1920, 1930) corresponden con lo dicho: la mirada va hacia él como si lo exigiera. La aterradora descripción de la quimera derrotada, del envejecimiento, no se corresponde sin embargo con su imagen de hombre mayor, de elegante porte ¿se sentía así por dentro? El poema citado es un ejemplo de que el envejecimiento se le volvió un infierno.

Otro elemento importante es su rencor por la familia, como sí tuvieron la mayoría de sus compañeros de generación, incluso algunos, como Prados, por adopción, es decir: una elección personal, no biológica. Pero aún así sorprende el constante rechazo a ese sentido burgués de la permanencia. Es en esto donde se diferencia más de lo español, tan obsesivamente presente en otras cosas, y lo que impide cualquier reconstruirse de la quimera –resucitar no, porque no ha muerto, ni morirá, como suplicio–. El instante, tendrá que confesar el poeta, no se prolongará en la eternidad, ni siquiera en la duración.

La admiración creciente por Cernuda desde su muerte hasta nuestros días, ahora que cumpliría cien años, se debe en buena medida a que ese resentimiento lo volvió insobornable, no relativizó nunca las exigencias de la poesía. Si, como él dice, vendió por bien poco el amor que lo movió en su juventud, ese «destino de poeta» no fue ya nunca mercancía y lo asumió no sólo como actitud sino como escritura. El exilio le dio una condición que a García Lorca o a Miguel Hernández les dio la muerte. Entre los poetas del 27 fue la suya la literatura más reconcentrada: no buscó ni la transparencia de un Moreno Villa, un Salinas, un Guillén o hasta un Bergamín en los poemas del final de su vida, ni el barroquismo gongorino al que quedó adscrita la parafernalia vanguardista misma que vivió sin mancharse. Cernuda consideró siempre la poesía un asunto personal. Es decir: su estética es determinada por unas exigencias vitales, las de su orgullosa soledad. Pero no se trata, aunque pasa por ello, de devolver al escritor su condición de persona, sino también de señalar que sólo así es posible la fundación del sentido. El neoclasicismo de Cernuda se mordía la cola afirmando una posición absolutamente romántica. Por eso, y a pesar de sus ajustes de cuenta culturales, fue el menos literario de los escritores del 27, se alejó de la imagen afortunada tanto como del halago al público, y a éste le pedía concentración, justamente lo que impedía el halago.

En el ya mencionado poema «Limbo» (dedicado a Paz) se describen un escenario y una anécdota; es uno de los pocos textos de Cernuda con verdadero interlocutor, y el final –asombroso– tiene un tono que pocas veces alcanza su poesía, es de un Apocalipsis absoluto y sin redención, despojado de teatralidad. Para Cernuda, tan español (ya se dijo), ni Dios ni la muerte orientan la poesía y la vida, sino el deseo. Y por eso puede ser tan terminante, tan sin futuro: «Mejor la destrucción, el fuego». No sólo ese poema debe ser leído en ese tono, ensayarlo con la voz en el pecho o en el vientre, no sólo en la garganta. Y eso, claro, porque Cernuda creyó siempre en la poesía hasta su último suspiro, no se aferró a ella como a una tabla de salvación (la posteridad espuria), sino porque gracias a ella todo futuro estaba perdido, incluso el pasado de cenizas a lo Eliot, o este presente que no nos pertenece.

Una desolación sin adjetivos
Cernuda en la poesía española de postguerra

Ángel L. Prieto de Paula

Grande es mi vanidad, diréis,
Creyendo a mi trabajo digno de la atención ajena
Y acusándoos de no querer la vuestra darle.
Ahí tendréis razón. Mas el trabajo humano
Con amor hecho, merece la atención de los otros,
Y poetas de ahí tácitos lo dicen
Enviando sus versos a través del tiempo y la distancia
Hasta mí, atención demandando.
¿Quise de mí dejar memoria? Perdón por ello os pido.

L. C., «A sus paisanos»,
Desolación de la Quimera

Aunque ahora se afirme con menos contundencia que hace unos años, todavía se mantiene la idea de una desvinculación cultural entre Cernuda y la poesía española de postguerra, al menos hasta la muerte del poeta, tras la que se iniciaría el proceso de su canonización estética. Una desvinculación, dígase, en dos sentidos: los poetas jóvenes del interior no tendrían aprecio real y motivado por Luis Cernuda, debido al escaso conocimiento de su obra posterior a la guerra civil, publicada fuera de España como consecuencia del exilio; por su parte Cernuda se habría alejado de la tradición literaria española, algo que, incluso antes de 1936, lo convertía en un «raro» entre sus coetáneos del 27. Nada extraño si tiene razón Octavio Paz cuando escribe taxativamente, apoyándose en motivos de peso, que «Cernuda es antiespañol». Sin embargo, los versos que encabezan estas líneas, pertenecientes al poema que cierra la obra del escritor, lo expresan a las claras: en el cuarto de siglo que duró su destierro, Luis Cernuda no se desconectó del curso de la poesía española, aunque fuera por la vía negativa del afán de una trabazón inexistente con los poetas del interior. Y si los transterrados se habían llevado la canción, según la afirmación un punto exagerada de León Felipe, España siguió siendo un territorio de los lectores de Cernuda y de tantos otros, y también el de su formación literaria básica, sobre la que irían aposentándose influjos y modelos posteriores.

Pero convendrá matizar. De todos los poetas que hubieron de salir al exilio, quizá ninguno ha sufrido como Cernuda una obstinación crítica que lo escinde inmisericordemente, aunque no sin algún motivo por lo que se dirá luego, en dos poetas sucesivos de orientaciones diferentes y distintamente apreciados según las posturas estéticas de cada lector[1]. Por una parte está el autor de los libros incluidos en la primera salida de *La realidad y el deseo* (1936), donde se conjuntan, en unidades desiguales pero íntimamente solidarias, los influjos que conformaron una sensibilidad reconocible: purismo del 27 (*Perfil del aire*), garcilasismo de escayola (*Égloga, elegía, oda*), liberación de las ligaduras racionalistas y de las correspondientes mordazas psicosociales (*Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*), becquerianismo (*Donde habite el olvido*), solemnidad hímnica (*Innovaciones*). Por otra parte tenemos al poeta que comenzó a desplegarse a partir de *Las nubes*, un libro compuesto entre 1937 y 1940, coincidiendo con la inflexión biográfica provocada por la guerra, la pretensión de desembarazarse de la poeticidad acomodada en la tradición y por ello demasiado patente, y el impulso lector que lo convertiría en conocedor meticuloso y gustador apasionado de literaturas no españolas.

A veces los poetas doblados de críticos ejercen, respecto a su propia condición creativa, una función orientadora que no tiene por qué ser de una fiabilidad absoluta, pues el poeta-crítico tiende a ver concretadas, aun sin pretenderlo, sus propuestas poéticas en sus realizaciones artísticas. En el caso de Luis Cernuda, su perspicacia teórica, también acompañada por su arbitrariedad genialoide –una y otra creo que sólo equiparables a las de Juan Ramón Jiménez–, dio pistas suficientes para que interpretáramos de un determinado modo su poesía de madurez, a la que pocos se asoman desentendiéndose de las migas de pan sembradas por el poeta para encaminar la lectura. Dicha poesía aparece acotada por unos influjos y valores exógenos convertidos ya en estereotipo para los exegetas de Cernuda. Según las afirmaciones del poeta, su «segunda época» obedecería a la impronta dejada en su escritura por la poesía inglesa principalmente, con la que comenzó a familiarizarse a partir de su estancia en Glasgow (1939), y de la que en España nadie había sabido sacar partido adecuado, excepción hecha de

[1] *No es éste el lugar de las valoraciones, aunque voy a arriesgar una: la mayor intensidad poética, excluidas consideraciones extrínsecas relativas a la historia literaria, se encuentra en ciertos libros anteriores a* Las nubes*; pero son los que se inician con* Las nubes *los que influyen más fructíferamente en la poesía española, provocando una beneficiosa ruptura con ciertos usos líricos y abriendo el campo a otras tradiciones.*

Unamuno, considerado por Cernuda como el más importante poeta del siglo[2].

Aunque poco llamativa, la influencia de la poesía metafísica inglesa –Donne– está muy presente en su dicción meditativa (a la que también aportan sus voces poetas reflexivos hispanos como Aldana o Fernández de Andrada). De Wordsworth pudiera proceder, en parte al menos, el empeño de una poesía destensada y contigua a la prosa, capaz de recoger en realidades tangibles los merodeos de la observación. Con él también concuerda Cernuda en cierto sentimiento extático ante la naturaleza, y en la consideración de la infancia como una edad ucrónica, fuera de las cadenas de la historia. La armonización inestable entre lo poético y la llaneza discursiva propició algunos de los mejores poemas de *Las nubes*, pero también se resolvió otras veces en ciertos desequilibrios. La influencia de Coleridge es más ocasional, aunque llega a alimentar grandes –y largos– poemas y aun libros. La extraversión del yo, uno de los nervios de toda poesía de calado romántico, se tamiza mediante la diseminación del psiquismo autorial en una diversidad de sujetos según la idea del poeta como ventrílocuo: puestos a huir de la impostura, ninguna peor que la impostura del yo, de la que, por cierto, ya había comenzado a desconfiar Cernuda antes de entrar en contacto con los autores ingleses. Ésa es la tradición del victoriano Browning, de quien se reconoce deudor[3], o de Eliot; en cambio es menos fundamental la influencia de Yeats, traducido por él, salvo en los temas de sus poemas de madurez. Y ello sin contar con la presencia de otros autores europeos como el protorromántico Hölderlin, del que publicó una traducción en *Cruz y Raya* (1936), hecha con Hans Gebser, y cuyo fragoroso patetismo a veces recala en el Cernuda más retórico; aunque el estímulo hölderliniano afecta sobre todo al reconocimiento de un helenismo paganizante que se le presentaba como alternativa a los remordimientos y tristeza vital del catolicismo. Todo lo cual es razonable, siempre que se acepte que el sistema cernudiano recoge las incitaciones aludidas no para suplantar los modelos de los comienzos, sino para nutrirlos y sazonarlos; y que no

[2] *Sobre las concomitancias entre Unamuno y Cernuda, cf. José Ángel Valente, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación»,* La Caña Gris, *núms. 6-8 (1962); en J. Á. V.,* Las palabras de la tribu, *Barcelona, Tusquets, 1994 (1ª ed.: 1971), pp. 111-123.*

[3] *En carta de 11 de marzo de 1961 a Philip Silver, escribe Cernuda: «Por cierto, algunos capítulos de un libro que acabo de leer, de Robert Lagbaum (es norteamericano),* The Poetry of Experience *(edición inglesa de Chatto & Windus), aunque sin gran interés para mí en parte, tiene [sic] capítulos sobre the dramatic lyric and the dramatic monologue [sic] que sí me interesan mucho y parecen referirse a varios poemas míos. No es de extrañar, pues hablan de Browning, al que esos poemas míos deben no poco»; en Philip W. Silver,* Luis Cernuda: el poeta en su leyenda, *Madrid, Castalia, 1996 (edición revisada), p. 282.*

toda la evolución de Cernuda a partir de *Las nubes* puede interpretarse en términos poéticamente positivos: la obra citada culminaba un empeño cuya intensificación podía suponer la caída en defectos de lasitud o de aparatosidad sintáctica tan perniciosos como aquellos de los que procuró escapar.

Esta bipartición de lo que, atendiendo al particular confesionalismo del autor, es un solo libro fluyente, responde a la pretensión de entender el crecimiento de una obra encaminada, tras la guerra civil, por unos derroteros que no eran sin más la prolongación de los recorridos unos años antes. Al segundo tramo creativo aplicó en especial las medidas correctoras de los vicios atribuidos al grueso de la lírica española, y a los que se refirió en *Historial de un libro*, fundamentalmente el ornamentalismo efectista muy anclado en un romanticismo declamatorio, y el engaño sentimental derivado de transferir directamente al texto, sin filtros estéticos que la reconstruyan como ente de arte, la emoción personal situada en el origen de la pulsión poética. Cuando el poema no genera su propia emoción –claro que a partir de los sentimientos del autor pero sin identificarse automáticamente con ellos–, bien puede ocurrir que, como ha señalado varias veces Francisco Brines, los versos que el conmovido poeta escribe llorando el lector los lea sonriendo.

La obra de Cernuda se sitúa en el vértice donde se contraponen dos vertientes: la del escritor dual referido, secuenciado en dos tramos de desarrollo estético; y la del autor de un solo libro, como hemos escrito antes apoyados en las consideraciones del propio Cernuda. La cuestión no se resuelve optando por una de las dos vertientes. Si entendemos el libro como la organización de una obra urdida en comunión con su biografía, entonces estamos, en efecto, ante un solo libro, cuyas entregas sucesivas –los diferentes poemarios de *La realidad y el deseo*– están engastadas por el hilo de una vida esencialmente literaria que se va enriqueciendo y conformando con los arrastres aluviales de su existir. Sin embargo, la unidad del «libro» cernudiano no supone un ensanchamiento concéntrico en torno a un tematismo fijo y a un mismo dibujo estructural, tal como aparecía en la primera edición. Al contrario: la obra de Cernuda marcha en progresión, adentrándose en territorios estéticos nuevos al compás de su trayecto vital. Debido a ello, *Perfil del aire*, publicado como suplemento de *Litoral* en 1927, fue profundamente reconvertido al integrarse, con el título de *Primeras poesías*, a *La realidad y el deseo*: un impuesto que hubo de pagarse para que una creación literaria inicialmente exenta pudiera formar parte de una psicobiografía en construcción. Hemos de hablar, en fin, de una unidad de calado no textual, sino experiencial: sus poemas son, para decirlo con

palabras de Gil de Biedma en una lúcida reflexión[4], «poéticos *a posteriori*», redactados sobre el cañamazo de la vida real que se expresa en poesía como lo pudiera haber hecho en otro género literario. La sucesividad en que los hechos vitales van ahormando la sensibilidad literaria es propia ya de un espíritu que reemplaza las antiguas verdades compactas y generales, organizadas en un sistema y aplicables a los espejeos de la realidad, por retazos de verdades minúsculas derivadas de los avatares vivenciales, en medio del vacío esfíngico en que ha aprendido a vivir el hombre contemporáneo. He aquí, pues, cómo la hipertrofia de tales experiencias se produce por la dimisión de un pensamiento totalizador: una pústula posmoderna no ajena a la filosofía existencial, cuya completa integración cultural ha terminado por hacer innecesarios, a los efectos de sus manifestaciones artísticas, los arranques expresionistas, las gesticulaciones retóricas y las contorsiones espirituales.

Esta condición de «poeta de la experiencia», que se atrevía a erigir la precariedad de lo subjetivo en un espacio del cual se habían retirado los sistemas omnicomprensivos, fue pronto absorbida por numerosos poetas de las sucesivas promociones literarias tras 1939, ello a pesar de las restricciones con que circuló su obra en España: la primera (Ricardo Molina, García Baena); la de los cincuenta (Vicente Núñez, Francisco Brines, Gil de Biedma, Aquilino Duque); la del 68, sobre todo entre los incorporados tras la eclosión inicial (Juan Luis Panero, Sánchez Rosillo); la de la democracia (Juan Lamillar, José Julio Cabanillas), ya fuera de nuestro foco. Basten estos nombres como representación de lo afirmado. Es más difícil precisar lo que cada uno debe al sevillano, porque los influjos dependen también de los filtros del influido. Un denominador casi común son ciertos rasgos vinculados a la poética de la identidad, al diálogo entre las diversas y proteicas mostraciones del yo. Esta hipóstasis del «uno» es quizás, de todos los elementos de Cernuda influyentes en la poesía del medio siglo, el más importante: se trata del tema jánico de la ipsidad y del desdoblamiento, motivo de íntima raíz rimbaudiana *–je est un autre–* y formante esencial de la poesía y de las reflexiones sobre poesía de Gil de Biedma, de donde derivaría hacia los poetas posteriores. El monólogo dramático y los correlatos objetivos, tan frecuentes en la obra de madurez de Cernuda, son sólo cauces de canalización de esa poética. En ella prevalece la idea del arte como representación ficcional, mediante la cual el poeta revela sus estados anímicos sin incurrir en el confesionalismo directo (pues un personaje históri-

[4] *Jaime Gil de Biedma, «El ejemplo de Luis Cernuda»,* La Caña Gris, *núms. 6-8 (1962); en J. G. de B.,* El pie de la letra, *Barcelona, Crítica, 1994 (1ª ed.: 1980), pp. 63-68.*

co o legendario, pero en todo caso ajeno al autor, expone interioridades conectadas por analogía a las de éste). Otros caracteres que conforman su peculiar poética de la experiencia, conceptualizada por Robert Langbaum y los *new critics*[5], han sido asimilados por diversos autores de los cincuenta (Brines), así como por los de la segunda hornada sesentayochista y por los más jóvenes. Con todo, conviene ser cautos al aplicar acríticamente el marbete anterior a los poetas figurativos posteriores al sesentayochismo tal como suele hacerse, reduciendo el concepto de «poesía de la experiencia» a algunos rasgos temáticos –avatares biográficos, vida urbana, temporalismo–, estéticos –realismo, llaneza expositiva, escritura representativa– y de psiquismo autorial –desengaño, ligereza, ingeniosidad–.

Las conexiones entre la poesía española y la lírica cernudiana se mantienen con dificultades en los años de su madurez literaria –es decir, aquellos en que parecía sentirse menos español–, aunque la novedad e interés de lo aportado por el sevillano contrarrestan en parte la mayor distancia física y cultural; pero ahora la dirección de tales conexiones es más bien desde Cernuda hacia España que al revés. En el difícil asentamiento posterior a 1945, término de la II Gran Guerra –España en su aislamiento autárquico y Cernuda muy pronto en el continente americano tras los nueve años vividos en tierra inglesa–, se inician contactos regulares con la cultura del interior. La segunda edición de *Ocnos* aparece en la editorial Ínsula en 1949, y un año antes había comenzado a escribir en la revista homónima, comandada por Enrique Canito y José Luis Cano. Los trabajos críticos de Cernuda se fueron abriendo paso editorial en España, inicialmente *Estudios sobre poesía española contemporánea*, publicado por Guadarrama en 1957, más tarde el primer volumen de *Poesía y literatura*, publicado en 1960 por Seix Barral, «pero clandestinamente y con pie de imprenta mexicano, para burlar en lo posible al censor español», según manifiesta[6]. Otro tanto iría sucediendo a lo largo de los años cincuenta con trabajos sobre su obra, como los de José Cano o Luis Felipe Vivanco, que delataban la atracción que despertaba el sevillano no ya sólo entre los jóvenes que, en el interior de España, buscaban pautas morales y dechados estéticos.

La idea de la segregación del poeta respecto de la literatura española procede en muy buena parte del trasvase mecánico al ámbito literario de los juicios negativos de Cernuda sobre España, en un proceso análogo, por cierto, al que protagonizarían años después los poetas del 68 de la vertien-

[5] *Robert Langbaum,* The poetry of experience, *1957; traducción española:* La poesía de la experiencia, *Granada, Comares, 1996.*

[6] *Carta de 8 de diciembre de 1960 a Philip Silver; en Philip W. Silver,* op. cit., p. 272.

te novísima. Numerosas páginas de su obra, en efecto, están regadas de amargas diatribas, improperios y denuestos contra España, un «país decrépito y en descomposición», una Ítaca al revés adonde no quiere regresar, cementerio de afectos truncados y desolación sin adjetivos. Pero su actitud no puede restringirse al caso de España, pues Cernuda es un hombre segregado por su voluntad de todas las patrias posibles: la España de que hubo de salir, el Reino Unido que lo acogió en el primer exilio, los Estados Unidos que le garantizaron un buen pasar como profesor, incluso México, la nación a la que en momentos consideró reencarnación de su antiguo paraíso andaluz. Ese repudio del medio se manifiesta con singularidad en los poemas o incluso en los ensayos críticos en que erige esculturas morales de los solitarios que no fueron absorbidos por sus respectivas patrias y épocas: Aldana, que fue a desaparecer, como quien avanza hacia el cumplimiento de una profecía, en el desastre de Alcazarquivir sin que la sociedad literaria justipreciara su arte; Rimbaud y Verlaine, homenajeados por los representantes de la hipocresía social que los condenó en vida, una vez neutralizados por la muerte; Góngora, quien en la hora del retiro final hubo de acostumbrarse a «conllevar paciente su pobreza, / Olvidando que tantos menos dignos que él, como la bestia ávida / Toman hasta saciarse la parte mejor de toda cosa, / Dejándole la amarga, el desecho del paria» («Góngora», *Como quien espera el alba*); Lorca, al que dedica «A un poeta muerto» y «Otra vez, con sentimiento», poema el último de la terrible andanada contra Dámaso Alonso, en que Cernuda enloda la elegía con el insulto; Larra («A Larra con unas violetas»), etcétera. Son casos de elogios resueltos en denuestos, o a la inversa (en una composición como «Supervivencias tribales en el medio literario», la defensa de «Manolito» Altolaguirre ante la estulta sociedad de escritores termina siendo menos favorable al defendido que a los acusados).

En el poema «A sus paisanos» con que concluye *Desolación de la Quimera* –libro aparecido en 1962, y sólo tras la muerte del autor incorporado a la edición definitiva de *La realidad y el deseo*–, se resume la idea cernudiana de una conspiración entre los poetas españoles para hacerle el vacío. Y, sin embargo, la verdad es otra, antes y después de la guerra, al margen de que en sus coetáneos de la generación del 27 –o del 25, como él la denominó–, apreciadores sinceros de su poesía, se terminara instalando el repudio al hombre por su actitud esquiva y refractaria al entorno. Su recelo de los jóvenes poetas españoles, como si les atribuyera alguna complicidad con el sistema sociopolítico por el hecho de escribir en España, no le ahorró vivir con amargura lo que él consideraba escaso conocimiento o desvío de aquéllos con respecto a su poesía. Pero pese a los problemas de acceso

a las sucesivas ediciones mexicanas de la obra de Cernuda, la desatención que él da por supuesta no existió nunca. Hay dos momentos bien conocidos de reivindicación de la obra cernudiana a cargo de poetas de postguerra. El primero fue el homenaje tributado por la revista cordobesa *Cántico* en 1955 (números 9 y 10), en la segunda época de su existencia. Allí quedaba expresa la dilección por Cernuda de los escritores españoles de la facción neorromántica y culturalista. La revista de Ricardo Molina, García Baena y restantes poetas del grupo no hacía sino acogerse a la sombra de quien, por numerosos conceptos, era el referente estético más importante de entre los del 27. Es innegable, en fin, la caudalosa influencia de Cernuda sobre ellos, a veces incluso en las particularidades del tematismo[7] o de su solitaria altivez en medio de una sociedad hostil o desdeñosa. Sin embargo, Cernuda no halló en *Cántico* un valedor efectivo, pues mal podían desempeñar esa tarea quienes marchaban fuera de los cauces por los que discurría mayoritariamente la poesía del momento. Nótese que los que figuraban como defensores e intérpretes del espíritu cernudiano estaban ellos mismos preteridos ante la omnipresencia del realismo dialéctico, que en 1952 había inspirado la *Antología consultada* de Ribes, sobre autores de la primera generación de postguerra, y en 1960 lo haría con *Veinte años de poesía española* de Castellet, quien presentaba en sociedad a poetas de los cincuenta, aunque ni mucho menos puedan todos ellos considerarse social-realistas. Debido al empuje de esa estética, atenida sobre todo al testimonialismo social, al uso funcional del lenguaje literario y al *engagement* como tarea moral, no era extraño que los poetas de la cuerda de *Cántico* perdieran pie. De manera que si hay que explicar una cierta resistencia de los poetas españoles de la postguerra a la poesía cernudiana, bueno será situar dicha resistencia en el contexto de las direcciones estéticas dominantes en España, que privilegiaron una poética concreta en detrimento de quienes, como Cernuda –al igual que otros varios, y no por tratarse de Cernuda–, avanzaban por otras sendas.

Además de ello, el caso de Cernuda no es homologable al de otros autores coetáneos que también marcharon al exilio. En el momento de la gue-

[7] *Un ejemplo evidente es el tratamiento del tema de las ruinas. Ricardo Molina* –Elegía de Medina Azahara, *1957– es quizás el caso más rotundo, pero ni mucho menos excepcional o raro entre los poetas andaluces de estética simbolista, tanto de* Cántico *o* Caracola *como de otras revistas o núcleos poéticos. El motivo, por su parte, fue recurrente en Cernuda: «Las ruinas»,* Como quien espera el alba; *«Otras ruinas»,* Vivir sin estar viviendo; *etc. El sevillano debió de beber en precedentes históricos bien conocidos de la poesía áurea sevillana –Medrano, Caro, Rioja–, así como del movimiento prerromántico y romántico europeo, que explotó el tema hasta la saciedad en la plástica y en la literatura (Hubert Robert, Piranesi, Winckelmann, Steuerwaldt, Hölderlin, Keats, Leopardi,etc.).*

rra civil, Cernuda no había ofrecido un universo creativo completo o circular, como Lorca en un sentido absoluto, o Jorge Guillén e incluso Pedro Salinas en otro más relativo. Tanto Guillén como Salinas eran ya los poetas que habrían de seguir siendo andando los años, aunque posteriores libros obligarían a retocar una imagen ya consolidada en lo esencial. Por eso la pobre difusión de sus respectivas obras tras la guerra no afectó al prestigio y consideración pública de aquellos tanto como lo hizo con Luis Cernuda. La primera edición de *La realidad y el deseo* fue una puerta que se cerraba y otra que se abría a parajes menos frecuentados que los que dejaba atrás El poeta conocido por los lectores españoles se terminaba en *Invocaciones*, donde había dejado señales de una plétora en el camino frecuentado por determinados autores del romanticismo alemán –Hölderlin, Novalis– o italiano –los cantos leopardianos constituidos en himnos en que la nostalgia del pasado se reviste con ecos de epopeya–. En cierto modo, *Invocaciones* podría haber garantizado un cambio de rumbo de la poesía española que no tuvo lugar dada la ruptura de la guerra; pero influyó en libros tan importantes, aunque sin peso en el interior, como *Las ilusiones* (Buenos Aires, 1944) de Gil-Albert, más sereno y templado que el de Cernuda. Al cegar el franquismo los conductos de la transmisión poética con los desterrados, el comercio intelectual con Cernuda y con otros autores quedó embarrancado un tiempo; pero el interés que su poesía de madurez despertó entre los jóvenes, según ya se ha dicho, venció trabajosamente las muchas dificultades que obstaculizaban dicho contacto.

La situación variaría algo en los primeros años de la década del sesenta, el momento de un segundo intento de implantación cernudiana. Esta vez los agentes fueron los autores de los cincuenta, sin duda los que mejor absorbieron las pautas estéticas de Cernuda, que a partir de su muerte no harían sino difundirse. En 1962, la revista valenciana *La Caña Gris* dedicó al poeta, ya próxima la fecha de su muerte, un número triple (6, 7 y 8). Jóvenes escritores como Francisco Brines, Gil de Biedma, Angelina Gatell, José Ángel Valente, López Gradolí, Ricardo Defarges o César Simón, todos ellos del mismo registro generacional, habían tenido un trato lector con el sevillano que no se limitaba a su producción de preguerra. Aunque los poetas de los cincuenta habían ido apareciendo en el espacio público a partir de 1952 o 1953, su consolidación fue bastante posterior[8], en un tiempo en

[8] *Los poetas de los cincuenta no responden a la idea de generación surgida a partir de una eclosión propagandística y unitaria, que luego irradiaría su influjo a círculos cada vez más amplios, sino a la simultánea floración de estéticas y grupos con notorias, en algunos casos, afinidades electivas. Uno de estos grupos, cuya importancia deriva parcialmente de su capacidad para absorber a otros y difundir su modelo poético, es la llamada «escuela de Barcelona»,*

que ya se anunciaban las primeras deserciones del socialrealismo. Ése era el momento, pues, en que el modelo estético cernudiano podía cuajar en la poesía española.

En su tardía pero provechosa lección, proponía Cernuda el abandono del lirismo previo y la evidencia sentimental, y un discurso verbal más comunicativo y rítmicamente cercano a la prosa. Cernuda mismo había incurrido en algunos empalagos líricos, algo lógico dada la sustancia romántica de su poética y su fervor becqueriano. *Donde habite el olvido* es, precisamente, manifestación de ese primitivismo sentimental y ostentación impúdica de sus llagas, lo que pronto habría de producirle «rubor y humillación». La evolución de su voz, que fue tendiendo a una llaneza controlada, encontró acomodo entre los del cincuenta. Buena parte de éstos escapó de la simplicidad emotiva mediante la utilización de sistemas de refracción como la ironía –cuya sinuosidad y sutileza se avienen mal con la desapacible y terminante tribulación de Luis Cernuda–, el sarcasmo, los injertos prosaicos y los esguinces sentimentales, que impiden una adhesión inmediata y simplista a los contenidos líricos del poema. Ejemplos como los de Valente y Biedma en sus recreaciones de la guerra son difíciles de explicar sin el aporte cernudiano. Y también es perceptible dicho influjo en los habituales cortocircuitos emotivos de Barral, o incluso en un autor como Ángel González, mucho más contundente en la expresión de su intimidad, el cual utiliza quiebros humorísticos o alambicamientos prosísticos para enfriar o controlar los desbordamientos cordiales cuyo abuso puede, paradójicamente, desactivar los artefactos configurados para conmover. En todo ello, la influencia de Cernuda viene compartiendo lugar con la de Manuel Machado, tan poco apreciado por aquél, no obstante lo cual me parece muy forzada la afirmación de Luisa Cotoner de que «aunque la autoridad de este último [Cernuda] sobre la generación de los poetas de los 50 lograra silenciar el nombre de Manuel Machado, no consiguió impedir que se siguieran leyendo sus poemas»[9]. Cernuda, en cualquier caso, no estuvo solo en este descortezamiento de los defectos más consolidados de la poesía en español, pues el ejemplo manuelmachadiano de *El mal poema* ya había impulsado una suerte de antirretoricismo contrario a la solemnidad (que, por cierto, no

conectada inicialmente al socialrealismo. Su consolidación como grupo generacional, con una expresada intención de irrumpir públicamente en el escaparate literario, se intensificó en 1959 (homenaje a Antonio Machado en Collioure, Conversaciones de Formentor, preparación de Veinte años de poesía española...*). Cf. mi Introducción a* Poetas españoles de los cincuenta, *Salamanca, Almar, 2001, 2ª ed.*

9 *Luisa Cotoner, «Modernidad de la poesía de Manuel Machado», prólogo a Manuel Machado,* Del arte largo (Antología poética), *Barcelona, Lumen (El Bardo), 2000, p. 21.*

siempre acertó a evitar Cernuda, muchas de cuyas composiciones conjuntan extrañamente el ritmo prosario y la escritura denotativa, por un lado, con un empaque ceremonioso y altilocuente, por otro: he ahí una combinación que no puede sino sorprender a sus lectores). Esta doble influencia, superados ya los recelos anticasticistas que despertaba Manuel Machado en ciertos sectores de los cincuenta y en los primeros y más iconoclastas poetas del 68, se haría más visible en la segunda hornada de estos últimos –Javier Salvago, Abelardo Linares, Miguel d'Ors, Luis Alberto de Cuenca, Fernando Ortiz...– y en los poetas que, como Carlos Marzal, se inician en la publicación a finales de la década del setenta o en la del ochenta, fuera, por tanto, del ámbito cronológico que nos interesa aquí.

Por razón de su actitud elegíaca, Brines parece a primera vista el más cernudiano de los poetas de su tiempo. Sin embargo, es Biedma el verdadero puente entre Cernuda y los sesentayochistas, a quienes antecede en la reacción contra el confesionalismo romántico, conjurado por algunos jóvenes mediante los diversos procedimientos en que se despliega la *reserva sentimental*[10] como marca de época (equivalente, por cierto, a la *reticencia* que según Octavio Paz, Cernuda aprendió de Reverdy): alambicamiento ensayístico, sincopación del discurso, introducción de referencias al oficio de la escritura... El crecimiento del prestigio de Cernuda a partir de su muerte, en 1963, y el impacto que tuvo su último libro, coincidieron en el tiempo con la formación de los escritores que empezaron a publicar entre 1964 y 1968 aproximadamente: no debe, en fin, atribuirse sin más a Cernuda la introducción en España de tales procedimientos; pero caben pocas dudas de que su ejemplo fue determinante. Y si lo fue para los del 68, vino también a dar un espaldarazo a los ejercicios de los del medio siglo; así lo reconoce Gil de Biedma cuando habla de una proximidad genuina consistente en «algo más que en personales afinidades –de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí–, porque se percibía asimismo en otros compañeros nuestros, y desde antes de 1958»[11].

En conexión con lo anterior, aunque de una importancia menos relevante, está la utilización de la intertextualidad. A veces estos procedimientos sólo son un homenaje a tal o cual autor, del que se toma un verso o un título –de San Juan, de Garcilaso, de Aldana, de Bécquer, de Fernández de

[10] *Explico el concepto y analizo su aplicación en* Musa del 68. Claves de una generación poética, *Madrid, Hiperión, 1996, pp. 105-117.*

[11] *Jaime Gil de Biedma, «Como en sí mismo, al fin»,* El pie de la letra, *ed. cit., pp. 344-345. El artículo apareció inicialmente en AA. VV.,* Luis Cernuda, 3, *Sevilla, Universidad, 1977.*

Andrada...–, pero en otras ocasiones se trata de una red de cierta complejidad, no limitada al acarreo de una expresión o unas frases, de manera que el poema puede quedar dispuesto sobre tonos y voces de muy vario signo y de un sentido indeterminado. Cernuda fue matizando y enriqueciendo este sistema de taraceado textual, ya naturalizado del todo en los poemas finales, según se aprecia en «Despedida», de *Desolación de la Quimera* («Muchachos / Que nunca fuisteis compañeros de mi vida»), donde no hace ascos a un conocido tango, casi irreverentemente mezclado con ecos del prólogo cervantino al *Persiles* («Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires»). El último poema, «A mis paisanos», tiene un cierre patético: «Si queréis / Que ame todavía, devolvedme / Al tiempo del amor. ¿Os es posible? / Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis». Ninguna verdad, ni vital ni literaria, se roba a estos versos si se conocen los de la carta metrificada de los que proceden, dirigida por Voltaire a Mme. Du Châtelet: «Si vous voulez que j'aime encore, / rendez moi l'âge des amours; / au crépuscule de mes jours, / rejoignez s'il se peut l'aurore».

La consideración del texto como sistema que se completa con la referencia a otros textos fue muy productiva entre ciertos poetas de los cincuenta, algunos de los cuales establecieron cadenas de correspondencias que fueron, en ocasiones, continuadas por escritores más jóvenes. Tales procedimientos sirvieron para acotar un ámbito de contigüidad estética o moral entre autores distintos, o para trabar con remisiones internas la obra de un mismo autor. Sirva como único ejemplo el poema de Gil de Biedma «Pandémica y Celeste», todo él un palimpsesto entretejido de citas sobre el soporte de *El banquete* platónico: por referir una, el verso «hipócrita lector *–mon semblable, –mon frère!*» procede del poema de Baudelaire «Au lecteur», citado por Eliot en *The waste land* (I «The burial of the dead», verso final), y también por Cernuda en «La gloria del poeta», de *Innovaciones*: «Demonio hermano mío, mi semejante» (de nuevo el motivo de la identidad y del desdoblamiento). Lo cual, aparte de otros significados a los que ya no podemos atender aquí, revela familiaridad con las fuentes y voluntad de inserción en un universo poético reconocido como propio. Y deja, en fin, a la luz –y de este modo cerramos enlazando circularmente con el comienzo– una comunicación psíquica y estética a la que ha parecido contradecir, quizá más que los tópicos críticos, la dolorosa misantropía de ese «poeta inglés» nacido, como Bécquer y Manuel Machado, en Sevilla.

Luis Cernuda ante la crítica y la tradición literarias

Adolfo Sotelo Vázquez

«Ya en tu vida las sombras pesan más que los cuerpos»
(*Como quien espera el alba,* 1944)

El propósito de las páginas que siguen es situar a Luis Cernuda, crítico literario, frente a la tradición, esa «vasta presencia innumerable»[1] según atinó a definirla su primer maestro, Pedro Salinas. Esta ubicación queda circunscrita al ámbito de la literatura española y atiende fundamental pero no exclusivamente al dominio de la prosa narrativa. Al margen quedan las importantes consideraciones críticas que el poeta sevillano ofreció sobre la poesía de la Edad de Oro y sobre los grandes poetas de la Edad de Plata, influidas, tanto en su óptica como en su metodología, por T. S. Eliot, cuyos ensayos críticos leyó, acompañados de los de Mathew Arnold, en los primeros meses de su exilio británico[2].

I

La lectura que Cernuda hace de la tradición literaria española es singular, exigente y arbitraria. Conviene, en primer lugar, dibujar el enclave histórico-literario desde el que lee dicha tradición. La ejecutoria crítica de Cernuda viene condicionada por su radical desconfianza ante la lectura que de los clásicos españoles había realizado la generación del 98. En el ensayo «El modernismo y la generación del 98», recogido en *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), sostiene que los escritores del 98 –sobre todo en sus comienzos– no llevaron a cabo una crítica objetiva de la tradición nacional, sino que tendieron a censurarla subjetivamente, al mismo tiempo que indica cómo en su mirada a los clásicos prevaleció el «modo impresionista, importado de Francia, que Azorín (su exponente

[1] *Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad *(1947), Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 103.*

[2] *Para enmarcar el quehacer crítico de Luis Cernuda son indispensables las páginas introductorias de Luis Maristany, «El ensayo literario de Luis Cernuda», en Luis Cernuda,* Obra completa, *t. II,* Prosa (I), *Madrid, Siruela, 1994, pp. 17-63.*

principal) llamó sin razón *crítica psicológica*»[3]. Aunque Cernuda seguramente ande equivocado, porque Azorín tenía un buen puñado de razones para sentirse heredero del modo de psicología literaria y de crítica sugestiva que apadrinaron Paul Bourget y Jules Lemaître en Francia y del que tan buenos resultados obtuvo Leopoldo Alas en *Mezclilla* (1889) y sus alrededores, lo cierto es que su enclave crítico no compartía el «movimiento político, literario, nacionalista» [*PI*, 116] del 98 y tampoco aceptaba que en su acercamiento a los clásicos se adueñasen de su materia literaria para recrearla en sus escritos. Así, censuraba que en el capítulo tercero, «Un Hidalgo», de *Castilla* (1912), Azorín utilizase «como héroe nada menos que al hidalgo mismo, al escudero del *Lazarillo de Tormes*, sentimentalizado, casi descarnado de su admirable realidad original» [*PI*, 116].

Desde su severo malestar de español al margen, Cernuda reprueba en 1957 –y para ello apela a la conferencia *Vieja y nueva política* (1914) de Ortega– que frente a los escritores del 98 se siga manteniendo una actitud panegírica, pese a que la historia española en los últimos treinta años había puesto «un comentario terrible a muchas de las páginas que escribieron con irresponsabilidad extraña» [*PI*, 113-114]. Cernuda descree de los valores literarios que ofreció una generación «tan poco púdica en cuestiones de recato espiritual» [*PII*, 166] –términos que emplea en un ensayo de 1941 sobre Juan Ramón Jiménez–, mientras en 1963 sigue quejándose de los piropos, elogios y mimos que reciben los escritores de esa generación por parte de los críticos; queja de la que queda exenta la única personalidad que verdaderamente le interesó (y no como poeta): Valle Inclán. Lo que no era obstáculo para que considerase –en 1954– a Unamuno como «el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo» [*PI*, 121], al tiempo que admitía en 1955 que el lector venidero de la poesía de Antonio Machado «encuentre en ella algún eco vivo a cierta angustia de lo *eterno humano*» [*PI*, 140]

Seguramente hay más de una razón profunda y acertada en el desprecio que la crítica de Cernuda profesa al «antipático egotismo» [*PI*, 816] de Unamuno y que convive con su honda estima por la poesía de la meditación que el maestro vasco había practicado[4]. También le asisten ciertas razones, aunque con un notorio poso de arbitrariedad, en la mirada crítica

[3] *Luis Cernuda,* Obra completa, *t. II,* Prosa (I), *p. 115. En adelante citaré los tomos de la prosa de Cernuda en el propio texto, indicando, entre corchetes, el tomo en romanos y a continuación la página.*

[4] *En un ensayo magistral, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», José Ángel Valente expuso la deuda unamuniana de la poesía de Cernuda.* Cf. Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI de España, 1971, pp. 127-143.*

que proyecta sobre el Azorín visitador de los clásicos españoles, porque la madurez crítica de Cernuda, con la mediación constante de T. S. Eliot, no podía compartir los valores de la ingente labor azoriniana de los primeros años de la segunda década del siglo XX, si bien no cabe echar en saco roto (para aclimatar las afinidades que más adelante trataremos) el consejo de una temprana prosa de la etapa sevillana (1924-27). En ella Cernuda –con significativo desafecto hacia el «Azorín tortuatesco»– recomendaba a los jóvenes que no leyesen a Azorín: «No es conveniente –escribía–. La voz de las sirenas nos apresa leyéndole y una vez cerramos el libro es inútil querernos liberar de su mórbido encanto» [*PII*, 728]. Encanto que había ganado en muchas ocasiones la sensibilidad del joven Cernuda, quien confesaba su «profunda gratitud» hacia Azorín. Parece, en cambio, fuera de lugar su afirmación de que Baroja «escriba mal en su género (el positivista)», matizada con singular aspereza crítica con la proposición concesiva: «aunque no peor que Ortega y Gasset en el suyo (el melodramático)» [*PI*, 164][5], según reza un brillante ensayo escrito con motivo de la muerte de Moreno Villa, en 1955.

La malquerencia por la vertiente literaria –prosa narrativa y prosa de ideas– del 98 (Valle Inclán, al margen) tuvo en la lectura que Unamuno y Azorín hicieron de los clásicos un constante argumento en los ensayos literarios de Cernuda en el exilio, sin reparar (y su pensamiento sobre la tradición literaria le habilitaba para ello) en que –como ha escrito José Carlos Mainer– «los escritores españoles de fin de siglo accedieron a sus clásicos sin el filtro de un canon trazado por eruditos y transmitido a través de los usos de escuela»[6]. Filtro que Cernuda –tras el esfuerzo del «Centro de Estudios Históricos» y de la colección de «La Lectura», primero, y «Clásicos Castellanos», después– rechazaba en 1940: «Resulta así que la crítica erudita, antes que acercarnos a un texto, nos lo separa, y antes que aclararlo, lo oscurece» [*PI*, 669].

Por ello, aún reconociendo, de un lado, la lucidez y la exigencia de sus quehaceres críticos y, de otro, la pertinencia de sus reparos a la visitación de los clásicos que hicieron Unamuno –especialmente, de *En torno al casticismo* (1895) a *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905)– y Azorín en la tetralogía que va de *Lecturas españolas* (1912) a *Al margen de los clásicos* (1915), lo cierto es que reclamar para Valera, Menéndez Pelayo y Galdós

[5] *Cernuda creyó siempre –especialmente a finales de los años veinte y durante los tiempos republicanos– que Ortega, en cuestiones poéticas, profesaba una «rara ignorancia»* [PI, *175*].

[6] *José Carlos Mainer, «Tres lecturas de los clásicos españoles (Unamuno, Azorín y Antonio Machado)»,* Historia, literatura, sociedad (y una coda española), *Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 197.*

–como hace Cernuda en 1957– un mejor conocimiento de los clásicos que el de los escritores del 98 supone una notoria opacidad crítica para las labores de vertebración de la tradición que Unamuno y Azorín –junto con las empresas de raíz gineriana e institucionista– llevaron a cabo durante las primeras décadas del siglo XX. Pero conviene anotar que el aprecio por lo intrahistórico y la valoración de lo popular y su identificación con lo nacional, nunca fueron consignas compartidas por la crítica de Cernuda, mientras resultan familiares en los diapasones críticos de otros poetas del 27, como Pedro Salinas o Federico García Lorca. Quizás ahí radique una de las claves de las flagrantes contradicciones de Cernuda acerca de la valoración de las tareas azorinianas en la lectura y la crítica de los clásicos.

II

El pensamiento crítico de Cernuda parte de una convicción ajena al historicismo y que en la España de la segunda mitad del XIX había tenido su máximo valedor en don Francisco Giner de los Ríos, con todo lo que supone de proyección en Galdós, Clarín, Unamuno y, a través de ellos, en la crítica literaria de la Edad de Plata. En el estudio de 1862, «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», don Francisco Giner, abriendo camino en la afirmación según la cual las artes y, en especial, la «literatura bella» es «expresión fiel de la civilización que respira», sostenía que el objeto de la creación artística «que aspire a vivir eternamente en la memoria de los pueblos» ha de ser doble:

> «Debe por un lado referirse a las leyes necesarias de lo bello; por otro, al carácter de la civilización en que nace: lo inmutable y lo temporal, lo accidental y lo absoluto han de tener en ella representación. Allí donde el espíritu encuentra fundidos ambos términos se une con la obra contemplada y siente el puro goce de lo bello; allí donde uno de ellos falta, el arte no puede pretender más que una existencia efímera que se borrará con los últimos vestigios de las tendencias que ha halagado»[7].

Este doble aspecto de la obra literaria, sobre el que debía asentarse –según Giner– la crítica moderna, es el que alimenta los planteamientos del Centro de Estudios Históricos y las labores azorinianas de los años 1912-1915 y sus alrededores, saludadas por Ortega en *El Imparcial* (11-VI-1912)

[7] *Cito por Juan López Morillas (ed.),* Krausismo: estética y literatura, *Barcelona, Labor, 1973, p. 159.*

como «un ensayo histórico de trascendencia»[8], en cambio, le resulta enojoso a Cernuda, quien en 1941 escribía desde las prestigiosas páginas del *Bulletin of Spanish Studies*:

> «El arte no es producto exclusivo de una época ni de una sociedad, sino del espíritu humano mismo que dirige épocas y sociedades, y hacerle depender de éstas es someter lo superior a lo inferior. La obra artística que no resista la desaparición de la época y sociedad en que apareció, no merece que como tal obra de arte se la considere» [*PI*, 478].

A este enojo se une una desconfianza, reveladora de la distancia que media entre la crítica literaria de Cernuda y las fraguadas a la sombra de la personalidad de Ramón Menéndez Pidal. Se trata de la desconfianza ante la poesía popular, que expone en el texto de 1941, donde discrepa del carácter popular del «Romancero» tradicional, avalando su percepción con palabras de Juan Ramón Jiménez. Cernuda alude veladamente al ideario histórico-crítico de Menéndez Pidal cuando observa que los juicios estéticos y literarios sobre la poesía popular están condicionados por un elemento ajeno a su mismidad: «me refiero –escribe en 1941– a la labor de indagación científica con que tal o cual profesor vincula a su nombre los restos venerandos del pasado» [*PI*, 479]. Su pensamiento crítico cree más en el talento individual de un Góngora o un Lope que en la admiración ilimitada que producen la poesía primitiva y la tradicional, a la par que niega el carácter exclusivamente popular de las joyas estéticas que atesora el «Romancero», porque «difícil es que en época alguna de la historia existiera un arte exclusivamente popular, ya que el arte ni en su esencia ni en su fin es una actividad popular» [*PI*, 482].

Desde estas dos negaciones –el arte no es producto exclusivo de una época y el arte no es una actividad popular– Cernuda se acerca a la tradición literaria española, con el eslabón imprescindible de Cervantes, piedra de toque esencial de las diferentes interpretaciones de la literatura española desde las obras de Unamuno y los alrededores del centenario de 1905[9].

[8] *José Ortega y Gasset,* Obras Completas, *Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, t. I, p. 241. He tratado de este aspecto de la obra azoriniana en mis artículos «Azorín, lector y crítico de Quevedo»,* Anales Azorinianos, *7 (1999), pp. 77-98 y «Una posibilidad española (en torno a la creación del* Centro de Estudios Históricos, *1910)»,* Sistema, *160 (2001), pp. 93-106.*

[9] *Es tema en el que hay que ahondar más. Como punto de partida debe servir el artículo de Eric Storm, «El centenario de* El Quijote. *La subjetivización de la política»,* La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914), *Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 289-309.*

Este acercamiento interpretativo se lleva a cabo, sin embargo, desde un «prejuicio»[10] procedente de los «prejuicios» de Menéndez Pidal y su escuela, que Cernuda acepta al soslayo, aunque –hay que subrayarlo– no comparte su naturaleza. Me refiero al carácter realista del pensamiento y la literatura españoles. Detrás están las afirmaciones de Costa y Unamuno, pero también de Galdós y Pardo Bazán, pero fue Menéndez Pidal quien le confirió rasgo de elemento básico en el ensayo «Algunos caracteres primordiales de la literatura española», publicado en el *Bulletin Hispanique* en 1918 y reimpreso el año siguiente en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza.* Decía allí el maestro de la filosofía acerca de la naturaleza del «prejuicio»:

> «La austeridad artística del alma ibera busca la emoción en las entrañas mismas de la realidad, y allí la encuentra cálida y palpitante; quiere realizar la belleza con sobriedad magistral de recursos, y siempre que se siente embelesar con las reverberaciones misteriosas de lo imposible, reacciona en una profunda añoranza por la meridiana luz de la realidad»[11].

«Prejuicio» que, por cierto, vinculaba a otro que –como he notado más arriba– Cernuda repudiaba por entero, el popularismo: «Los más aguileños vuelos del espíritu español –escribía Menéndez Pidal– van animados por una íntima compenetración del genio del artista con el de su pueblo»[12]. El joven Cernuda reconocía oblicuamente ese prejuicio instalado en la tradición literaria española, hasta el punto de hablar de la «tradición realista española», si bien lo hace con entero desafecto. Años después –ya en el exilio– explicó en sendos trabajos críticos sobre Cervantes y Galdós cómo entendía la presencia de estos maestros en dicha tradición. En 1932 y desde las columnas de *Heraldo de Madrid* (11-II-1932), analizando *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna, vástago ilustre de la tradición realista, sostiene:

> «La realidad no se cuenta, no puede contarse y, sobre todo, no vale la pena de contarse. Pero su espíritu, si de su espíritu puede hablarse aquí (tal vez sea mejor hablar de raza), es de esos que tanto nombre han dado a la

[10] *Uso el término «prejuicio» en la acepción de Hans-Georg Gadamer,* Verdad y Método, *Salamanca, Sígueme, 1984, pp. 337-339. Para los «prejuicios» de Menéndez Pidal, puede verse José Portolés,* Medio siglo de filología española (1896-1952), *Madrid, Cátedra, 1986, pp. 64-83.*

[11] *Cito el ensayo de Menéndez Pidal por Ángel del Río / M. J. Bernardette,* El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931), *Buenos Aires, Losada, 1946, p. 276.*

[12] Ibídem, *pp. 277-278.*

> tradición realista española, tradición que se dibuja ya, amenazadora e intransigente, desde el *Poema del Cid.* Dentro de ella Cervantes y Galdós son dos arquetipos, que, a su vez, explican y disculpan dicha tradición» [*PII*, 50].

Cernuda admitía la presencia del realismo en una determinada dirección de la literatura española, pero, al mismo tiempo, le hastiaba la naturaleza de ese «prejuicio» realista, que intentó universalizar –años más tarde– en sus breves aproximaciones a Cervantes y Galdós.

Si las bases teóricas de su interpretación de la tradición literaria española se asientan sobre el descrédito de algunos de los postulados fundamentales del historicismo, que hicieron suyo los profesores del Centro de Estudios Históricos, las herramientas para esa interpretación también descreen de algunos aspectos de los quehaceres de la filología española contemporánea. Así, Cernuda se niega a aceptar como colaboradora en la lectura de la tradición, la labor erudita –«la erudición indigesta ajena» [*PI*, 670]– en torno a una obra de arte o los comentarios biográficos –«leyenda o disfraz que encubre un irreparable vacío humano» [*PI*, 670]– alrededor de la personalidad del artista.

Y aún más: dado el lugar histórico que ocupa, rechaza también la «crítica estética» (se trata de la que han escrito otros artistas sobre aquellos que les precedieron), por un doble motivo. Uno, genérico, la crítica estética crea vicios de «acomodación inicial» a la obra de arte, nada provechosos para la forja de una visión singular. Otro, producto de la ubicación en la historia literaria, la que ocupan los que «venimos tras una generación como la de 1898», que examinó parte de la tradición literaria «desde un punto de vista un tanto sentimental y caprichoso, proyectando sobre aquélla su propia imagen» [*PI*, 671], escribe en 1941. En consecuencia, su labor crítica prescinde también de esos comentarios, último obstáculo para acercarse a la obra de arte o a la obra clásica «con nuestros propios ojos» [*PI*, 671]. Únicamente el poeta andaluz solicita una tarea de la filología contemporánea: «un texto puro y fiel» [*PI*, 670], desde el que adentrarse en la experiencia individual de la lectura para ofrecer –éste es el testimonio de la crítica– «una reacción literaria subjetiva» [*PI*, 691], que fomente «la necesidad individual de verificar esa reacción por sí, de experimentarla, para que el conocimiento del pasado, histórico, literario, artístico, sin ser información, es decir, erudición, redima la ignorancia natural del hombre y enriquezca su vida» [*PI*, 691]. Tal es la finalidad última de sus planteamientos críticos.

III

La crítica literaria de Cernuda se detiene –en el dominio de la prosa narrativa– en las obras de Cervantes y Galdós. Su aproximación a Cervantes data de 1940, la que le acerca a Galdós –más lacónica– es de 1954. En los dos grandes novelistas aprecia afinidades que convergen en su generosidad y en su capacidad de comprensión ante la polifonía de la naturaleza y de las actitudes humanas. Estas afinidades tienen que ver, en primer lugar, con su calidad de escritores no librescos, dotados de una inmensa curiosidad humana. De ella deriva su pareja condición de artistas.

En el ensayo de 1940, Cernuda, libertando a don Quijote de las plumas de los noventayochistas que confundían –a su juicio– la vida con el arte y éste con la historia[13], se admira ante la incomparable experiencia de la vida de Cervantes, que se proyectó mediante la ironía en la convicción de que «la vida existe por sí» [*PI*, 672]. Por ello sus creaciones artísticas –*El Quijote*– tienen por materia la vida humana y escapan de la historia «que es recuerdo de la vida muerta» [*PI*, 672] y que no puede mezclarse con la mismidad de las obras artísticas. Paralelamente, al analizar a Galdós –al que reconoce como hombre de su tiempo, el de la revolución liberal–, pone de relieve el asentamiento de sus novelas en la historia, en la realidad y en la vida: «sus novelas parecen incluirse dentro de nuestra historia» [*PI*, 522]. Ahora bien, pese a las resonancias históricas en el ambiente, en los personajes o en la trama, sus novelas le parecen a Cernuda «vivas y actuales» [*PI*, 522], porque más allá de las anécdotas históricas está la vida humana, materia de verdadera creación artística y de valor perenne: «Galdós no utiliza los acontecimientos de la historia sino en función del hombre, así que, agotadas las posibilidades históricas, las posibilidades humanas siguen en pie» [*PI*, 522]. Reflexiones que, al margen de su posible significado autobiográfico, afirman el talento individual y la singularidad, así como la dimensión universal de lo cervantino y lo galdosiano, pero que no calan en los elementos vivos de la historia, renunciando como crítica literaria a la lucidez que la mirada histórica puede proporcionar sobre los autores de *El Quijote* y *Fortunata y Jacinta*.

Cervantes y Galdós son, desde la óptica de Cernuda, artistas realistas y universales. Al poeta sevillano le importa más indicar sus latentes afinidades que la inspiración que Cervantes proporciona una y otra vez a Galdós,

[13] *Dicha confusión tiene que ver con una manía común a los españoles que Cernuda cifra en «tratar nuestro pasado como algo que puede modificarse aún, o al menos como algo que podamos darnos la satisfacción de reprochar a alguien»* [PI, *672].*

y que, no obstante, subraya con penetración exquisita. Afinidad hay en sus respectivos empleos del humor y de los efectos cómicos, y afinidad es su querencia por la poesía de la prosa. Similar es su adentramiento en las inmensas posibilidades del ser humano, juntando los planos imaginario y real, como con mano maestra lo enseñó Cervantes y lo aprendió Galdós. Cernuda hace hincapié, tanto en 1940 como en 1954, en este aspecto que explica en su ensayo sobre el autor de *El Quijote*. La verdad humana, la armoniosa dimensión humana de los personajes cervantinos –y por extensión, de los galdosianos– está en que no están construidos «en un solo plano, oscuro o luminoso» [*PI*, 677], sino «en dos planos simultáneos de sombra y luz, en las dos caras de sueño y verdad que componen la realidad humana» [*PI*, 677].

Si gracias a la agudeza crítica de Cernuda se nos hacen explícitas estas afinidades del arte cervantino y galdosiano, donde su bisturí crítico ahonda con mayor sabiduría es en la razón profunda que permitió a Cervantes y a Galdós maravillarnos con la recreación artística de la vida misma. Cervantes acogió para el arte la admirable poesía de la realidad, como sólo antes lo había hecho el *Lazarillo* –mencionado explícitamente por Cernuda–:

> «la vida misma, sin intrigas, ni peripecias melodramáticas, la vida de cada día: los caminos cotidianos y sus posadas vulgares, con las gentes que por ellos cruzan un momento: gentes, caminos, cosas que nadie hasta él supo ver con mirada tan clara y honda, se despiertan y entran al fin en la esfera del arte» [*PI*, 686-687].

Por su parte, Galdós, gran dominador de la realidad, extrajo de sus entrañas «el personaje entero y palpitante ante el lector» [*PI*, 521]. A ambos les guía una razón profunda, lo que vulgarmente se llama buen sentido, o la facultad de ajustar cada cosa a su valor intrínseco. Cernuda intuye la clave de sus afinidades en esa rara cualidad que, sin embargo, sus genios creadores manejaron de modo opuesto, a tenor de las diferentes circunstancias que les rodeaban:

> «El genio de Cervantes tuvo que crear, dentro de la época extravagante en que vivía, el freno necesario que le permitiera marchar serenamente, tal Pegaso cruzado en Clavileño; el genio de Galdós tuvo que agitar con la inspiración de sus héroes patológicos la sociedad mezquina y tacaña donde se movía, y espolear a Clavileño para que de los costados le brotasen las alas de Pegaso» *PI*, 687-688].

Cervantes –lo que no es más que una cara de la verdad cervantina– refrenó la locura con un loco entreverado de sensata cordura. Galdós espoleó la locura para que lo visionario y lo regeneracionista ensanchasen los límites de la mediocridad y la ramplonería ambientes. Un mismo sentido común que apostaba por la armoniosa dimensión humana.

Una última razón abona la consanguinidad de Cervantes y Galdós. Son dos clásicos[14]. ¿Qué valor y qué significado tienen para Cernuda los clásicos? Esta es, precisamente, la encrucijada que descubre la filiación azoriniana de la lectura e interpretación de los clásicos que postula *–malgré lui–* el poeta sevillano, seguramente mediatizada por el magisterio de Pedro Salinas[15], en cuyos aprendizajes intelectuales se advierte la huella de Azorín y sus labores críticas de los primeros años de la segunda década del siglo XX, paralelas a los quehaceres iniciales del Centro de Estudios Históricos.

La pauta azoriniana de lectura de los clásicos nace del ideario krausista y unamuniano, según el cual la verdadera tradición es un valor dinámico y creativo, no infecundo y estático. La tradición es una «entrega» viva y operante. Los clásicos son parte de esa tradición y los lectores son sus garantes, sus nuevos hacedores. O dicho en un lenguaje más próximo a nosotros: «la forma como Lulli, Góngora o Bernini ejemplifican para nosotros el arte barroco debe seguramente más a nuestra visión del arte que a la de esos artistas mismos y de sus contemporáneos»[16]. Es decir –y cito *Le Musée imaginaire* de André Malraux– «les oeuvres d'art ressuscitent dans *notre* monde de l'art, non dans le leur»[17]. Azorín reivindicaba en el canónico «Nuevo prefacio» de *Lecturas españolas* (edición Nelson, 1915) para los clásicos una lectura «por cuenta propia», porque dichos autores son «un reflejo de nuestra sensibilidad moderna», añadiendo:

> «Un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un

[14] *La condición de «clásico moderno» de Galdós viene certificada por esta afirmación del ensayo de 1954: «Si algún escritor español moderno tiene la talla y las proporciones de nuestros mayores clásicos, ése es Galdós» [*PI*, 518].*

[15] *Punto en el que son muy oportunas las consideraciones de José Carlos Mainer, «Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital»,* Revista de Occidente, *126 (1991), pp. 107-119.*

[16] *Gérard Genette, «La obra plural»,* La obra del arte. Inmanencia y trascendencia, *Barcelona, Lumen, 1996, p. 286.*

[17] *André Malraux,* Le Musée imaginaire *(1947). Cito por Gérard Genette,* La obra de arte, *p. 286.*

> autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad»[18].

Cernuda –como Pedro Salinas o Dámaso Alonso– hace suya esta idea azoriniana (tan cara, por otra parte, a T. S. Eliot) y, dejando a un lado, la «trascendencia estética» que constituye el «principal significado» de un autor clásico, sostiene que en su lectura –la de Cervantes, por ejemplo– no se debe perseguir «descubrir a Cervantes, sino descubrirnos a nosotros mismos, hombres de hoy, en Cervantes» [*PI*, 691]. He ahí la clave de su acercamiento a la tradición.

El clásico azoriniano está siempre dispuesto a dar cuenta de su valor. Los valores literarios son cambiantes. Por ello, desde el reconocimiento de la pluralidad, quiere «que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpitante, vibrante. Veamos en los grandes autores el reflejo de nuestra sensibilidad actual»[19]. Palabras que remiten a pie juntillas al colofón del ensayo cernudiano sobre el autor de *El Quijote*.

Azorín postulaba en su espléndida y no bien ponderada tetralogía crítica de 1912-1915 el reconocimiento –utilizo la terminología de Genette– de la inmanencia de los clásicos pero, sobre todo, aspira a poner de manifiesto su trascendencia, la «movilización» de las propiedades de la obra por parte de los lectores, dependiente de las diferentes maneras de percibir y sentir la realidad. En el capítulo «Los clásicos» de *Clásicos y Modernos* (1913) escribe:

> «No existe más regla fundamental para juzgar a los clásicos que la de examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y sentir la realidad; en el grado en que lo estén o no lo estén, en ese mismo grado estarán vivos o muertos. Su vitalidad depende de nuestra vitalidad»[20].

El valor de los clásicos es su valor vital, que está siempre en acción. Tal es la lección azoriniana convergente con los ademanes orteguianos de esos años. Es la lección que aprendió Cernuda, quien observa en Cervantes –y también en Galdós– un «tesoro de experiencia humana invitándonos a aprovechar y estudiar su enseñanza» [*PI*, 691], a la par que afirma tan categóricamente como Azorín que «son los clásicos quienes dan al hombre conciencia viva de la vida» [*PI*, 690].

[18] *José Martínez Ruiz «Azorín»,* Obras Escogidas (II). Ensayos *(ed. Miguel Ángel Lozano Marco), Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 698.*

[19] Ibídem, *pp. 698-699.*

[20] Ibídem, *p. 1004.*

A esta luz, la interpretación de la tradición literaria y la lectura de los clásicos aparecen como una experiencia espiritual en la que «el pasado es aún actual» y «dibuja la forma del presente» [*PI*, 690]. Ideario que Cernuda completaba en la redacción inicial (1940) de su ensayo sobre Cervantes para el *Bulletin of Spanish Studies* –posteriormente lo suprimió en el texto de *Poesía y Literatura, II* (1964)– con el aditamento de que la obra cervantina –seguramente también la galdosiana[21]– ofrecía, junto con las de Goethe y Dostoiewsky, «un esquema del espíritu europeo» [*PI*, 863]. Sinónimo del espíritu que, trascendiendo lo personal, se proyecta en la humanidad toda. Era otra de forma de decir que formaban parte de los «clásicos universales».

[21] *Mi conjetura está apoyada en la reflexión del poeta en su ensayo sobre Galdós: «Con Dostoiewsky, acaso sea [Galdós] otro de los novelistas del siglo pasado cuya obra se conserve hoy enteramente viva» [*PI*, 519].*

Reescribiendo a Rilke: la pantera de Luis Cernuda

Gemma Suñé Minguella

La segunda edición de *Ocnos*, realizada en España a instancias de José Luis Cano[1], incluye algunos poemas nuevos que rompen la unidad temática andaluza de la primera edición. Parece que tal ruptura fue deliberadamente buscada por Cernuda, ya que según afirma: «Nunca pensé en centrar el libro en el ambiente andaluz infantil y juvenil, y además me enoja un poco que lo consideren como dictado por *nostalgias andaluzas*»[2]. La alteración del libro responde pues a una clara intencionalidad, previsible en un poeta que siempre rechazó todo localismo: cuestionar el juicio crítico del primer *Ocnos* ofreciendo una obra de alcance más universal, de perspectiva menos sujeta a la evocación de la infancia.

Los poemas añadidos, según refiere a Cano, eran «trozos nuevos» que había ido reuniendo desde 1942 (año de la primera edición en Londres) y diciembre de 1947, fecha en que le escribe enviándole el material para su nueva aparición[3]. Entre ellos figura una serie de poemas compuestos en 1944 que llevaban la indicación de *Marsias*, título en principio proyectado para una serie nueva, tal vez independiente de *Ocnos*. Carlos Pelegrín Otero, que es de quien tomamos el dato, relaciona por orden cronológico los seis poemas pertenecientes a esta serie: «La luz», «Ciudad de la meseta», «Santa», «El mirlo», «Pantera» y «La tormenta»[4]. Nuestra lectura va a centrarse únicamente en el quinto de estos poemas: «Pantera», trasunto de uno de los más conocidos de Rainer Maria Rilke. El porqué de esta voluntaria intertextualidad en el libro de Cernuda se desprende perfectamente de

[1] *Se publicó en Madrid en 1949, en la colección* Ínsula *que acababa de fundar Enrique Canito.*

[2] *Carta a José Luis Cano del 18 de febrero de 1948, en Cano, J. L. (ed.):* Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados, *Madrid, VERSAL* travesías *(Cátedra), 1992, p. 74. Casi al final de su vida, sin embargo, Cernuda reconocerá haber compuesto* Ocnos: *«obsesionado con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla». Nota para la contraportada de la edición de 1936. Cit. Por J. Gil de Biedma: «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» en* El pie de la letra, *Barcelona, Crítica, 1980, p. 325.*

[3] *Carta del 23-XII-1947 en* Epistolario del 27, *op. cit., p. 72.*

[4] *C. Pelegrín refiere además el comentario que escribió Cernuda en 1960 acerca de dicho título: «*Marsias *tal vez fuese título proyectado para la serie nueva de poemas en prosa luego añadidos a la edición segunda de* Ocnos*». C. Pelegrín Otero: «Epílogo no demasiado apologico* pro opera sua*» en* Letras I, *Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 349, nota 34.*

la indicación *Marsias*, nombre del viejo sátiro que retó a Apolo a medirse cada uno con su instrumento (el de Marsias era una flauta de doble caña ideada por Atenea). Ganó el dios al no poder Marsias tocar la flauta en posición invertida, y como castigo fue despellejado vivo.

La historia de *Marsias* debió de ejercer una particular sugestión en Cernuda, pues le había dedicado un breve relato en 1941[5], pocos años antes de la redacción de estos poemas. En dicho relato, recreación del episodio mítico, Marsias aparece caracterizado con los rasgos esenciales del poeta: fascinado por una voz que no reconoce del todo como propia, y profundamente herido por la indiferencia de una sociedad que rechaza la comunión brindada por la melodía de su instrumento. Convencido Marsias de que sólo un acontecimiento extraordinario podría rectificar este rechazo, decide retar al dios a medirse ante un jurado que premiaría la música más dulce. Pero la melodía de Marsias resultó ser más doliente y pura que la del dios, «con un temblor oscuro que la de aquel no tenía», hasta el punto de provocar el silencio de un cuclillo que había estado silbando durante la virtuosa ejecución de Apolo. A pesar de la evidencia y de la indecisión inicial, público y jurado acaban inclinándose por Apolo, por el simple hecho de su naturaleza divina. Finalmente, la tortura física a la que es sometido el joven se suma al dolor agudo del vencimiento, de la duda de sí y de la injusticia.

¿Qué se cifra simbólicamente en este mito? –se pregunta Cernuda– y acto seguido responde: «Que el poeta debe saber cómo tiene frente de sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto». Excelente definición de lo que Bloom habría de denominar «ansiedad de la influencia»[6], de la relación agónica que todo creador entabla con la tradición, y singularmente con los autores que él mismo ha escogido como modelos.

La interpretación que hace Cernuda del mito de Marsias plantea una de las cuestiones medulares de la historia de la creación artística. Una cuestión que en literatura abarcaría desde el originario concepto de *mímesis* en Aristóteles hasta las recientes teorías centradas en la intertextualidad. La relación ambivalente que entabla el poeta con la realidad o naturaleza (la

[5] *Recogido en* Poesía y literatura II, *Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 207-214.*

[6] *Harold Bloom,* The Anxiety of Influence, *Nueva York, Oxford U.P., 1973. No entraremos aquí en otras consideraciones de Bloom como la del* misreading *(o lectura e interpretación equivocada), ya que nos abocarían a una perspectiva puramente psicológica (y por lo tanto limitada) de la intertextualidad. Además, estamos con C. Guillén cuando comenta que si todas las lecturas son erróneas y no hay lecturas certeras, ¿cómo es posible entonces equivocarse? (V. Claudio Guillén,* Entre lo uno y lo diverso, *Barcelona, Crítica, 1985, p. 377).*

creación «en su aspecto divino» –según fórmula de Cernuda–), cae fuera de los límites de este estudio. Emprenderlo nos llevaría a repetir interpretaciones ya expuestas sobre el conflicto «realidad-deseo» que él mismo define como «la esencia del problema poético»[7]. Pero es que además, durante la escritura de «Pantera» el poeta no se sitúa frente a ese aspecto de la creación, sino frente a la lectura, tiene ante sí «toda la creación humana» en literatura: la tradición. Comenta Cernuda que si se es verdaderamente poeta hay que quedar forzosamente vencido ante ella. Una idea que en su trayectoria personal conectaría la aleccionadora lectura de Eliot durante su estancia en Inglaterra, con el juicio crítico de «poco nuevo» que se hizo en España de *Perfil del aire*, su primera obra. Si en aquel momento su reacción fue la de ajustarse estrictamente a la métrica clásica con *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928)[8], ahora afirma que la voz auténtica no es estrictamente propia, sino partícipe de ese vasto y remoto fondo de escrituras que resuenan cada vez que hay una página en blanco. «La influencia es la mitad de nuestra vida» comentaba a propósito de Bécquer[9]. Tal y como la lectura de Eliot le confirmaría, Cernuda piensa que el valor de un artista no reside tanto en su pretendida originalidad, como en su facultad para subordinar la propia personalidad a esa suerte de «conocimiento supraindividual» que constituye la tradición literaria. Y subordinarse, *dejarse vencer*, significa aquí no tratar de oponerse ni imponerse, sino vivificar la tradición en uno mismo, modificándola «según la experiencia que depara el propio existir»[10].

«El gran poeta» –sostiene Eliot– «es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada, sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible»[11]. Toda la obra de Cernuda se halla deliberadamente entretejida de esos cabos. Citas, alusiones o reescrituras de Hölderlin, Bécquer, Reverdy, Leopardi y San Juan, entre otros

[7] *«Palabras antes de una lectura (1935)», recogido en Luis Cernuda:* Poesía y literatura, *Barcelona, Seix Barral, 1961, p. 196.*

[8] *El amor y admiración hacia Garcilaso, con alguna adición de Mallarmé, –explica Cernuda– le llevaron a escribir esta colección de poemas. Era también su firme propuesta a la reprobación de la crítica. (V. «Historial de un libro» en L. Cernuda:* Poesía y literatura, *op. cit., pp. 231 y ss.).*

[9] *En «Bécquer y el romanticismo español»,* Cruz y raya, *núm. 26, mayo de 1935, cit. por J. L. Cano:* La poesía de la generación del 27, *Barcelona, Labor/Punto Omega, 1986³, p. 249.*

[10] *V. «Observaciones preliminares: Tradición y novedad» en L. Cernuda:* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957, p. 19.*

[11] *V. Apéndice a «Wordsworth y Coleridge»: «Sobre la valoración de la poesía de Wordsworth por Herbert Read» en T. S. Eliot:* Función de la poesía y función de la crítica, *(ed., trad. y pról. J. Gil de Biedma), Barcelona, Tusquets, 1999, p. 121.*

muchos, jalonan su creación poética revelándonos el carácter voluntariamente *vencido* de su escritura[12].

A fin de determinar el ascendiente de Rilke en el mundo de Cernuda acudimos de nuevo a sus palabras. En un artículo de 1958, a propósito de la edición en Alemania de una colección de inéditos (*Gedichte 1906-1926*), habla con emoción de la coincidencia física de ambos en Sevilla así como de la «filiación entrañable» que siempre le unió a él:

> «Esta breve estancia de Rilke en Sevilla, la coincidencia física mía con el poeta cuyo nombre y obra yo no conocería hasta años más tarde, respirando el mismo aire que él entonces, tal vez, ¿por qué no?, cruzándome con él, desconocido, por la calle, me causa siempre que la considero no poca emoción; porque la obra de Rilke habría de constituir para quien esto escribe una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno»[13].

Resulta innecesario comentar la contundencia de estas palabras. No hay duda de que todo lector –y más si cabe el de poesía–, puede reconocerse en ellas. La decisión de «reescribir» a Rilke vendría pues abonada por esta profunda filiación con su obra, pero el motivo que le llevó a escoger precisamente *La pantera* no podemos sino intuirlo a partir de su lectura. En cuanto al desafío de escribir una literatura en *segundo grado*, algo tendrá que ver su condición de poeta-crítico, «excepcionalidad preciosa»[14] que en su caso se traduce en una aguda conciencia del ejercicio de la escritura.

Antes de emprender el recorrido por el poema, y ya que fue escrito explícitamente desde la lectura de su homónimo, sería interesante recordar el lugar que ambos ocupan en las trayectorias creativas de sus autores.

El poema de Rilke data de 1903[15], el segundo año de su estancia en París, adonde se había trasladado con motivo de su monografía sobre la obra de

[12] *En su estudio sobre la poesía de Cernuda, Derek Harris rastrea numerosos casos de intertextualidad, además de referir todos aquellos ya señalados por la crítica. V. Derek Harris:* La poesía de Luis Cernuda, *Granada, Universidad de Granada, 1992.*

[13] *«Versos inéditos de Rilke (1958)» en L. Cernuda:* Poesía y literatura, *op. cit., p. 168.*

[14] *Así califica Cernuda la coincidencia de ambas naturalezas, que confieren una visión a la vez extensa (la del crítico) y honda (la del poeta). V. «Matthew Arnold» en L. Cernuda:* Pensamiento poético en la lírica inglesa (S. XIX), *México, Imprenta Universitaria, 1958.*

[15] *F. Bermúdez señala que aunque la mayoría de las composiciones de* Nuevos poemas *corresponden al período 1905-1906, otros (como el famoso La pantera) se escriben dos años antes. V. F. Bermúdez Cañete:* Rilke, *Madrid, Júcar, 1984, p. 66.*

Rodin[16]. En ese momento el poeta tiene casi 30 años. Alejado de su familia desde 1896, ha vivido ya las experiencias centrales de su primera madurez: la decisiva lectura del poeta danés J. P. Jacobsen, el conocimiento de Lou Andreas Salomé y sus dos inolvidables viajes a Rusia, y hasta el matrimonio y la paternidad[17]. El carácter errante y desarraigado de su existencia, que él mismo se esforzaría en llevar desde entonces hasta el más radical desamparo en beneficio de su obra, estaban perfectamente perfilados en este año de 1903.

Cernuda, que como ya hemos señalado escribió su poema en prosa en 1944, vivía entonces los primeros años de un largo y penoso exilio que también él llevaría hasta sus últimas consecuencias para consagrarlo a su creación, aunque con una nota de escepticismo apenas perceptible en Rilke. Antes de su partida definitiva de España en 1938, había atesorado sus primeras grandes experiencias: el magisterio de Salinas siendo adolescente, la lectura de Bécquer, Gide y Hölderlin, la residencia en Madrid y sus relaciones con otros poetas del 27, así como la progresiva aceptación de su homosexualidad.

Ambos poetas se encontraban en un tiempo de decisiva inflexión creativa. Rilke, entre el logro de una voz definitivamente personal representada por las dos primeras partes de *El libro de horas*[18], y el dominio expresivo de los primeros *Nuevos poemas* (1903-1907). Un tiempo dedicado a ejercitar la voluntad en la creación, desbancando la inspiración en favor de un aprendizaje constante de la mirada. A dicha lección, preludiada entre los artistas de Worpswede y definitivamente asimilada junto a Rodin, se le sumará más tarde el ejemplo de Cézanne, cuya actitud de absoluta humildad y objetividad le afianzará en el camino emprendido.

En cuanto a Cernuda, él mismo califica este período como «la experiencia más considerable de mis años maduros». La estancia en Inglaterra

[16] *En París habría de permanecer hasta 1912, aunque con frecuentes y largos viajes a otros lugares de Europa, especialmente a Italia. El poeta soportaba mal la opresión urbana que le alejaba de la vida como algo «sereno, vasto y sencillo». París –escribe en una carta a su esposa– no está lleno de vida sino de «necesidad de vida» lo cual es prisa y persecución, cercanía de la muerte. Carta a Clara Westhoff del 31-VII-1902, en* Briefe, *p. 246. Cit. Por F. Bermúdez Cañete, op. cit., p. 54.*

[17] *Casado con la escultora Clara Westhoff, a quien conoció en la «colonia» de artistas de Worpswede, tuvo con ella una hija: Ruth, nacida en 1901 y entregada a sus abuelos maternos tras la separación de la pareja un año más tarde.*

[18] *Nos referimos a* El libro de la vida monástica *[1899] y* El libro de la peregrinación *[1901]. En el tercer libro:* El libro de la pobreza y de la muerte, *hace su entrada la experiencia de la gran ciudad, en su faceta más oprimente y dolorosa. Su redacción es muy próxima a «La pantera», data de la primavera de 1903, durante los meses transcurridos en Viareggio «huyendo» de París. Recordemos también que un año antes (1902), había aparecido la 1ª edición de* El libro de las imágenes, *obra posteriormente ampliada.*

–declara– «corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería mucha corrección y compleción»[19]. Por un lado, de su trabajo como profesor aprendió que su escritura debía ofrecer al lector, más que el efecto concluido de una experiencia, la descripción del proceso que acaba constituyéndola. Por otro lado, de la poesía y la crítica literaria inglesas extrajo una de las lecciones más determinantes en su búsqueda de un lenguaje propio. Según explica en *Historial de un libro*, ellas le previnieron contra la *pathetic fallacy* (ejercitando la objetivación de lo íntimo) y contra el *purple patch* (renunciando a la belleza aislada de una frase en beneficio de la perfección del conjunto). De esta manera se aproximaba al efecto poético que más le seducía en los ingleses: el de una expresión de tono meditativo y exenta de retórica superflua.

A la altura de 1944 Cernuda llevaba ya varios libros publicados, entre ellos el *Ocnos* inicial y las dos primeras ediciones de *La Realidad y el Deseo*[20] que iban agrupando el conjunto de su creación poética. En este año concluye en Cambridge la redacción de *Como quien espera el alba*, libro que para Derek Harris constituye el momento culminante de su obra. A su juicio, es a partir de él cuando se acentúa y consolida la «otra» vertiente de su poesía, apenas advertida por sus primeros críticos. Frente al idealismo evasivo y la búsqueda del edén perdido señalado por éstos, sostiene Harris que en este período irá imponiéndose en su escritura el análisis ético de dicha experiencia de evasión[21]. De ahí el carácter moral que Octavio Paz percibía en su poesía, carácter fundamentado en la fidelidad y el compromiso crítico con su propio destino.

De todo lo dicho se aprecia que ambos poemas ocupan un espacio singular en sus respectivas trayectorias, lo cual añade a su manifiesta afinidad temática una imprevista afinidad de sentido. La *lectura relacional*[22] que a continuación proponemos va a confirmárnoslo.

La pantera
(París, en el Jardin des Plantes)

Su vista se ha cansado tanto de ver pasar
los barrotes, que no retiene nada.

[19] *V.* Historial de un libro *(1958) en L. Cernuda:* Poesía y literatura, *op. cit., pp. 231 y ss.*
[20] *Luis Cernuda,* La Realidad y el Deseo, *Madrid, «Cruz y Raya», 1936; 2ª edición aumentada: México, Séneca, 1940.*
[21] *Derek Harris,* La poesía de Luis Cernuda, *op. cit., p. 26. Los críticos a los que se refiere Harris son Elisabeth Müller y Philip Silver.*
[22] *Así llama Genette a la lectura de «dos o más textos en* función *uno del otro», V. G. Genette:* Palimpsestes. La littérature au second degré, *Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 557.*

Le parece que hubiera mil barrotes
y tras los mil barrotes ningún mundo.

El suave andar, de pasos elásticos y fuertes,
que se vuelve en el más mínimo círculo,
es cual danza de fuerza en torno a un centro,
donde aturdida está una gran voluntad.

Sólo a veces se aparta, sin ruido, la cortina
de la pupila... Entonces una imagen penetra,
atraviesa la calma en tensión de los miembros...
y deja de existir dentro del corazón[23].

Pantera

«Su esbelta negrura aterciopelada, que semeja no tener otro peso sino el suficiente para oponerse al aire con resistencia autónoma, va y viene monótonamente tras de los hierros, ante quienes seducidos por tal hermosura maléfica allá se detienen a contemplarla. La fuerza material se sutiliza ahí en gracia dominadora, y la voluntad construye, como en el bailarín, un equilibrio corporal perfecto, ordenando cada músculo exacta y aladamente, según la pauta matemática y musical que informa sus movimientos.

No, ni basalto ni granito podrían figurarla, y sí sólo un pedazo de noche. Aérea y ligera lo mismo que la noche, vasta y tenebrosa lo mismo que el todo de donde algún cataclismo la precipitó sobre la tierra, esa negrura está iluminada por la luz glauca de los ojos, a los que asoma a veces el afán de rasgar y de triturar, idea única entre la masa mental de su aburrimiento. ¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?

Y cuando aquel relámpago se apaga, atenta entonces a otra realidad que los sentidos no vislumbran, su mirada queda indiferente ante la exterior

[23] *Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden, daB er nichts mehr hält. / Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben Keine Welt. / Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein groBer Wille steht. / Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf-. Dann geht ein Bild hinein, / geht durch der Glieder angespannte Stille- / un hört im Herzen auf zu sein.*

Hemos reproducido la traducción de Federico Bermúdez Cañete. Cernuda leyó sin duda el original alemán, puesto que conocía bien la lengua. De los años treinta datan sus traducciones de Hölderlin en colaboración con Hans Gebser, autor –por cierto– de Rilke und Spanien *(Zurich, 1940).*

fantasmagoría ofensiva. Aherrojada así, su potencia destructora se refugia más allá de la apariencia, y esa apariencia que sus ojos no ven, o no quieren ver, inmediata aunque inaccesible a la zarpa, el pensamiento animal la destruye ahora sin sangre, mejor y más enteramente».

La transposición que hace Cernuda del hipotexto rilkeano se apoya en dos recursos básicos: la prosificación y la transfocalización. La prosa prolonga el tono retenido y evocador de los versos de Rilke, y el cambio de punto de vista modifica sustancialmente la voz poética. De esta manera hace suya la composición pero resaltando a la vez su carácter de hipertexto, su dimensión real de sobreescritura. El resultado es que nos enfrenta a una lectura inhabitual en la que lo designado se cubre con la resonancia de otras palabras.

El desplazamiento del punto de vista se parecía ya desde las primeras frases: la mirada de Cernuda se sitúa «tras los barrotes», mezclada tal vez entre la de quienes se detienen ante la jaula. Rilke no alude a los espectadores, no puede verlos: ha escogido ubicarse en los ojos del animal y por lo tanto «no retiene nada». Sólo hay un suceder de hierros. El ininterrumpido y monótono «vaivén» especificado por Cernuda se entiende aquí gracias a esa impresión de continuidad (*mil barrotes*) que el propio movimiento imprime en los ojos. El poeta sevillano no hace ninguna referencia previa a la naturaleza de la mirada de la pantera. Sólo en el tercer párrafo –cuando la transformación de lo visto es inminente– sabremos que en su movimiento atendía a los espectadores correspondiéndoles con su observación.

El arranque de ambos poemas resulta por lo tanto diverso. La pantera de Rilke se ha inhibido del mundo, la de Cernuda en cambio parece percibir la fascinación que ejerce sobre quienes la contemplan. Su intenso color negro –no expresado en Rilke–, unido a la estilización de su forma, la hacen símbolo de algo amenazador y maléfico. El poeta de Praga elude esta nota de oscura hostilidad. Sólo sabemos que algo intenso («una gran voluntad») se halla aturdido por el demencial y obsesivo andar de la pantera sobre sus propios pasos. También Cernuda habla de «voluntad» pero no como un potencial rendido, sino como forjadora de la forma en movimiento: un contoneo exacto, ingrávido, magistralmente armónico. Un único verso dedica Rilke a la descripción de la cadencia corporal del animal: «El suave andar, de pasos elásticos y fuertes», Cernuda en cambio se detiene especialmente en ello. Tal divergencia radica de nuevo en la focalización adoptada. El poema alemán es una descripción interna aunque para ello se valga de elementos externos, es decir la manera en que lo externo se imprime en la

retina de la pantera es cifra de su derrota e impotencia interna. Sabemos que ningún mundo se imprime ya en ella, únicamente esos mil barrotes que la confinan. Así es como se desarrolla la descripción: la opresión física de la cautividad es causa y reflejo a la vez de su sucumbir anímico.

La focalización de Cernuda es frontal. En rigor no podía ser de otro modo, ya que no se halla ante el animal, sino frente al poema de Rilke: su descripción surge como de la contemplación de un cuadro. De ahí que atienda especialmente a los detalles de la forma percibida, hasta acabar remitiéndonos a la imagen de la noche. No existe materia que pueda imitar su figura –leemos en el segundo párrafo–, tan sólo un fragmento de atmósfera oscura e intangible podría aprehender su auténtica naturaleza. Únicamente la noche es comparable a la fuerza inmensa e inquietante que emana de su contemplación. La insistencia en la oscuridad de su cuerpo le sirve a Cernuda para presentarnos por primera vez la luminosa mirada de la pantera, artífice de la transformación final que en ambos poemas constituye el punto culminante. Pero antes de pasar a ello añade una frase totalmente ajena al mundo de Rilke: «¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?» Se trata de una clara autorreferencia a la dialéctica poeta-demonio que informa buena parte de su escritura y que cristalizó en «Noche del hombre y su demonio», uno de sus mejores poemas y contemporáneo por cierto del que nos ocupa[24].

El último párrafo retoma de nuevo el trazado de Rilke. En la estrofa que cierra el poema alemán, asistimos al desvanecimiento momentáneo de la ceguera representado por el sigiloso abrirse de los mil barrotes impresos en la pupila. La efímera apertura permite que una imagen de aquel mundo antes invisible para ella, se abra paso a través de todo su cuerpo –en calma expectante– hasta llegar al corazón donde se extingue.

El poema de Rilke designa –dice– la mirada de la pantera. Nada más. Podríamos ver en él una descripción de la conciencia poética, sin duda, básicamente porque todo lenguaje tiene mucho de impronta digital. Pero hacerlo supondría alejarnos de lo leído. La mirada del animal, como en cierto modo las baudelerianas conversaciones íntimas con ellos, es para Rilke una fuente de enorme sentido. Y es ese sentido el que leemos aquí. Para aproximarnos a él convendría recordar algunos datos de su vida y obra, como por ejemplo el episodio vivido en Córdoba con una perrita preñada con la que compartió un azucarillo de su café, experiencia más tarde

[24] *De* Cómo quien espera el alba *(1941-1944). J. L. Cano se aproxima al tema en «El demonio en la poesía de Cernuda» (1958), artículo incluido en J. L. Cano:* La poesía de la generación del 27, *op. cit., pp. 284-291.*

reflejada en el soneto XVI de los *Sonetos a Orfeo*[25]; o también la «Elegía VIII» donde contrapone la mirada del animal a la del hombre. Si éste nunca logra tener el espacio puro ante sí, si para éste «Siempre hay mundo / y nunca esa Ninguna Parte ilimitada», la criatura «ve con todos los ojos lo abierto», está simplemente en frente mirando «hacia un afuera» que la sobrepasa y ampara a la vez. Pero es sobre todo en un poema francés de sus *«Vergers»*, escrito veinte años después de «La pantera», donde encontramos una de las formulaciones más próximas a los versos que ahora nos ocupan. Dice así:

He visto en el ojo animal
la vida apacible que dura,
la calma imparcial
de la naturaleza imperturbable.

La bestia conoce el miedo;
pero en seguida se adelanta
y en su campo de abundancia
pace una presencia
que no sabe a otro lugar[26].

La imagen que sobrecoge y embarga a la pantera hasta extinguirse en su corazón, sería algo parecido a esta imprevisible y certera sensación de entrañamiento e intimidad con el mundo, que sólo alcanza a aquellos seres cuya mirada ha vencido el miedo, acogiéndolo. La imagen o presencia se extingue en su corazón porque *es* su corazón. No es algo extraño, sino propio: *lo Abierto* es la «otra cara» del *espacio interior del mundo*, una inten-

[25] *«[...]Pero vino hacia mí, porque ambos estábamos completamente solos. Se le hacía muy difícil venir a mi lado, y levantó los ojos agrandados de tanta preocupación e intimidad, solicitando una mirada mía. Y en la suya se reflejaba toda esa verdad que trasciende más allá de lo individual, para dirigirse, yo no sé bien a dónde, hacia el porvenir, o hacia lo incomprensible. Se franqueó tan sin rebozo que llegó a compartir un azucarillo de mi café, pero de paso, ay, muy de paso, celebramos la misa juntos. La acción no fue de suyo otra cosa que un dar y recibir, pero el sentido y gravedad, y nuestra absoluta compenetración, adquirieron una dimensión ilimitada. Y esto puede acontecer únicamente en la tierra; es bueno, en todo caso, haber cruzado por aquí, aun cuando uno se sienta inseguro, aun cuando culpable, aun cuando todo ello no sea en modo alguno heroico. A la postre se estará admirablemente preparado para las relaciones con la divinidad». R. M. Rilke: carta desde Ronda a Marie von Thurm und Taxis del 17-XI-1912. En R. M. R.:* Epistolario español, *ed. y trad. De Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 186.*

[26] *«J'ai vu dans l'oeil animal / la vie paisible qui dure, / le calme impartial / de l'imperturbable nature. / La bête connaît la peur ; / mais aussitôt elle avance / et sur son champ d'abondance / broute une présence / qui n'a pas le goût d'ailleurs». R. M. R.:* Vergers *nº 56 en:* Poèmes français. *(1ª edición: Insel Verlag, Frankfurt Am Main, 1949). La traducción es nuestra.*

sidad afín a la naturaleza de esa gran voluntad subyugada por los mil barrotes. Por eso sería un error asignar atributos simplificadoramente «positivos» a dicho concepto. Rilke concibe esta suerte de *natura naturans* como algo bello y terrible a la vez, incomprensible y desmesurado, amenazador, que como en su «Albada oriental»: «está en todas partes, / y se amontona y contra nosotros se lanza», además de poder surgir del interior de cada ser, «pues nuestras almas viven de traición[27]».

Conforme al punto de vista adoptado, Cernuda no aborda de la misma manera la transformación final. La efímera apertura de la pupila, se hace aquí ocaso de la luz glauca de los ojos y del afán de matar reflejado en ella. Otra realidad –inaccesible a los sentidos–, aparece entonces acorralándola desde el interior de sí misma. Y queda así absorta, logrando con su desdén o indiferencia lo que no pudo su formidable potencia destructora: aniquilar la fantasmagoría ofensiva de la vulgaridad humana que la contempla.

La imagen se inspira en Rilke, pero el tema es profundamente cernudiano. En la última mirada de la pantera concurren dos motivos centrales de su obra: la necesidad de un referente interior que «traduzca» el mundo, y el desprecio por una sociedad hipócrita y empobrecida espiritualmente. La relación entre ambos motivos es obvia: el sórdido mundo de los hombres no da cabida a ese referente interior, porque su preponderancia amenazaría la arrogada realidad de ese mundo. Pero el poeta, a quien le es dado presentir «lo que pudiera ser el estar vivo»[28], no puede renunciar a esa íntima vislumbre generadora de sentido; hacerlo supondría sacrificar la raíz misma de su escritura y de su vida. «La fantasmagoría que nos cierne, conforme al testimonio de los sentidos, sólo adquiere significación al ser referida a una vislumbre interior del mundo suprasensible»[29].

Como en su *Pantera*, la intensidad significativa que surge del interior aniquila la apariencia espectral del mundo, reconstituyendo la vida escindida. La palabra poética, depositaria de esa significación, plantea así un reto inasumible por la sociedad, porque ésta no puede equipararla en fundamento. La fantasmagoría recurre entonces a sus armas más hirientes: el descrédito, el menosprecio y la indiferencia, aunque con ello no logre sino alentar el «trágico ocio» del poeta, reafirmándole en su verdad. Y esto es especialmente cierto en el caso de Cernuda, que hizo de la protesta y la

[27] *De* Nuevos poemas *(1907).*

[28] *De* El acorde, *poema en prosa incluido en la tercera edición de* Ocnos.

[29] *L. Cernuda, «Tres poetas metafísicos» (1946), incluido en* Poesía y literatura, *op. cit., p. 55.*

rebeldía, de la necesidad de su odio –en palabras de Valente– el motivo principal de cuanto escribía[30].

La «Pantera» de *Ocnos* es un poema propio aunque –ya lo hemos dicho–, de escritura deliberadamente «vencida», lo cual, lejos de restarle interés, le añade un juego de perspectivas sumamente enriquecedor. Al tema del animal cautivo que de alguna manera «se sobrepone» a las barreras impuestas, transgrediéndolas con la mirada, añade Cernuda las notas de su propio existir. En su «Pantera» leemos su soledad, aquellos «espacios infranqueables que irremediablemente nos separan a los unos de los otros»[31], leemos también su amargura ante la incomprensión ajena, y su desprecio ante las huecas convenciones y prejuicios de quienes le rodean. Pero sobre todo leemos su necesidad de «alcanzar aquel muro del espacio» que separa el tiempo de los poetas. Rescribiendo a Rilke, Cernuda está encarnando al poeta futuro que quisiera para sí: alguien que sepa leerle no desde la letra vieja, sino desde el fondo vivo de su entraña donde sus sueños y deseos, dejando ser sólo propios, tengan razón al fin. Y es en este «tener razón», o quizá simplemente sentido, donde radica la certidumbre de haber vivido[32].

[30] *«Pero, ¿por qué excluyes siempre el lado de sombra, la protesta, la rebeldía, que tan visible es? Yo creo que ahí reside lo principal, el motivo principal de cuanto he escrito». L. Cernuda: carta a J. L. Cano del 21-XII-1953, en* Epistolario del 27, *op. cit., p. 108.*

[31] *De L. Cernuda, «Bécquer y el romanticismo español»,* Cruz y Raya, *núm. 26, mayor de 1935, cit. Por Derek Harris:* La poesía de Luis Cernuda, *op. cit., p. 87.*

[32] *«Yo sé que sentirás mi voz llegarte, / No de la letra vieja, mas del fondo / Viro en tu entraña, con un afán sin nombre / que tú dominarás. Escúchame y comprende. [...] Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / Tendrán razón al fin, y habré vivido». «A un poeta futuro» de* Como quien espera el alba *(1941-1944).*

En torno a *El viento en la colina*

Raquel Velázquez Velázquez

«No te engañes, Albanio: vivir es sentir incesantemente
la falta de algo, algo que debemos tal vez suponer sea la muerte».

Luis Cernuda, [*Diario de un viaje*]

I

Cuando en 1932, Luis Cernuda dibujaba con palabras el esbozo de lo que era, en su opinión, «el espíritu lírico»; es decir, de lo que esencialmente definía a ese «soñador» y a la vez «perseguidor de realidades» que es el poeta, lo hacía poniendo especial énfasis en la particular atmósfera que lo rodeaba. Decía entonces Cernuda que «la niebla se forma primero, luego se diluye vagamente, dibujando, como en un sueño eterno, una figura, unos objetos, unos muros...»[1].

La lectura de *El viento en la colina*, la narración que el escritor sevillano escribiera en 1938, evoca aquellas palabras de 1932, pues extrapoladas al relato, nos ofrecen, en cierta forma, una de las claves para aprehender la significación del mismo. El Cernuda poeta crea en este cuento –que tanto se acerca, por otra parte, a la prosa poética– una atmósfera de sueño, miedo y erotismo, entre la que van perfilándose, individualizándose, una serie de figuras.

El argumento es mínimo en este cuento, como lo es también en las otras narraciones que se conservaron del autor[2]: *El indolente* (1929), *El sarao* (1942), *Sombras en el salón* (1937) o *En la costa de Santiniebla* (1937);

[1] *Luis Cernuda, «El espíritu lírico», en* Obra Completa, Prosa II *(ed. Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Ediciones Siruela, 1994, vol. III, p. 47. Hemos manejado en este trabajo la edición de la* Obra Completa *de Luis Cernuda; en adelante señalaremos únicamente el volumen y la página donde se encuentra el texto citado. Cuando éste pertenece a* El viento en la colina, *incluido en el segundo volumen de* Prosa, *ofrecemos, entre paréntesis, la página en la que se encuentra.*

[2] *Según los datos que ofrece Derek Harris, tomados del archivo de Octavio Paz, Cernuda habría escrito entre 1938 y 1940 un relato titulado* La venta de los chopos, *hoy perdido.* Cf. Obra Completa, Prosa II, *pp. 823-824.*

porque en la prosa narrativa de Cernuda importa más sugerir que decir[3]; y la sugerencia, en el caso del autor de *La Realidad y el Deseo*, viene de la mano del ambiente, de la atmósfera, que lleva el peso del relato. *El viento en la colina* no es, por tanto, sólo un «delicado poema de amor, personificado en una fuerza de la naturaleza» —como lo definió acertadamente José Domingo[4]–, puesto que aunque el origen de la narración y su motivo central sea efectivamente la atracción del viento hacia Albanio, para Cernuda merece igual atención la creación de una atmósfera a la que los personajes, dominados por ella, se sentirán supeditados. Sólo hay que leer algunas de las leyendas de Bécquer o los cuentos de Hoffmann, afinidades electivas de Cernuda, para vislumbrar en ellos la importancia –mayor incluso que la del argumento mismo– de la presencia de una «extraña y vaga atmósfera»[5] por la que debió de sentirse atraído el autor de *Ocnos*. Resulta interesante rescatar aquí parte del breve prólogo que Luis Cernuda escribió para *Fantasías de provincia*, título del primer proyecto de recopilar algunas de sus narraciones, que incluía *El viento en la colina, En la costa de Santiniebla, Sombras en el salón, La familia interrumpida* [obra teatral], *La venta de los chopos* y *El indolente*[6]. En dicho prólogo, al comentar el autor el sentido último de aquellos relatos que tenía la intención de publicar en un único volumen, señalaba el rasgo común a todos ellos: la subordinación de los personajes a la atmósfera creada:

> «He intentado en las siguientes páginas hacer visible una atmósfera, dar expresión poética a un ambiente, en el cual las figuras humanas estuviesen subordinadas al conjunto; como lo están en ciertos paisajes los cuerpos que introduce el pintor para subrayar con su efímera vibración la soledad y la calma que los rodean.
>
> Son, o pretenden ser estas páginas, poesía del sueño y de la realidad [...]»[7].

[3] *En un artículo publicado en 1954, el propio Cernuda afirmaba acerca de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer –una de sus más claras influencias–: «La prosa de Bécquer, como su verso, busca la cadencia, no la sonoridad;* la sugerencia, no la elocuencia» *(«Gustavo Adolfo Bécquer»,* Obra Completa, Prosa I, *vol II, p. 96). El subrayado es mío.*

[4] *José Domingo, «Narraciones de Salinas, Cernuda y Gil-Albert»,* Ínsula, *núm. 336 (nov. 1974), p. 5.*

[5] *Cf. «Bécquer y el romanticismo español» (1935),* Obra Completa, Prosa II, *p. 77.*

[6] *La idea de incluir sus relatos en un solo volumen nace en 1938. Sin embargo, según una carta dirigida a Octavio Paz, en 1942 Cernuda desestima publicar esas* Fantasías de provincia, *a excepción de dos relatos:* El viento en la colina *y* El indolente, *que serían recogidos más tarde, por este orden, y acompañados de* El sarao *(1942), en el volumen* Tres narraciones. *Revisado éste en 1943, no fue publicado hasta 1948 por Ediciones Imán, en Buenos Aires. Tomo los datos de la edición de la* Obra Completa, Prosa II, *pp. 823-824.*

[7] *Luis Cernuda,* Obra Completa, Prosa II, *p. 824.*

El relato que encabeza el volumen de *Tres narraciones* representa el arquetipo perfecto de lo dicho en aquellas líneas, porque así, entre la realidad y el sueño, se encuentra el pueblo anónimo de *El viento en la colina.* Aislado en sí mismo, inmerso en un ambiente de recogimiento y misterio, rodeado de una «atmósfera neutra» (p. 258), tal como lo describe el propio Cernuda, recuerda a la ciudad sumergida de la leyenda, que el autor trajera a su memoria en otras ocasiones[8].

El lenguaje participa lógicamente en la creación de esa somnolencia que origina que todo se diluya y pierda sus contornos, que permanezca ligero y flotante. Junto a la reiteración del sustantivo «sueño» y el adjetivo «soñoliento» –a menudo aplicado a objetos inanimados–, nos encontramos algunas descripciones que subrayan esa atmósfera de la que hablábamos. «Como si todo fuera disolviéndose en la paz de la hora, un vapor denso, húmedo y frío, borraba lentamente las cosas» (p. 252), comenta el narrador a la llegada del otoño. Asimismo, en otro momento del relato, recuerda cómo en épocas de frío, «la niebla matinal adormeciendo las cosas, todo se oía más distante, como si la colina flotara en el aire, lejos del pueblo y de la tierra» (p. 263).

Prácticamente cruzados los umbrales del sueño, sólo el tañido de las campanas, su único latido, nos demuestra que el pueblo aún está vivo. Esas abrumadoras campanas de la torre de la iglesia, sonando «claras y rápidas» o «espaciadas y sordas», con las que «jugaba el eco al otro lado de la colina» (p. 263) actúan como uno de los correlatos objetivos[9] de los que se vale el autor, en su narración, para acentuar esa atmósfera de misterio y de monotonía angustiosa, de ambiente estancado, que envuelve a ese pueblo sin nombre que Cernuda recrea en *El viento en la colina*[10].

[8] *Cf. «El Sarao» (1942): «Un campaneo llegó hasta ellos, como si sonara en las torres de una ciudad sumergida bajo aquel mar de sombras y de silencio»* (Prosa II, *p. 328). Asimismo, toma este motivo como término de comparación en* Historial de un libro *(1958): «[...] mis creencias, como las campanas en la leyenda de la ciudad sumergida, sonando en ocasiones, me han dado pruebas a veces, con su intermitencia, de que acaso eran también legendarias y fantasmales; pero acaso también de que subsistían ocultas».* (Prosa I, *p. 658*).

[9] *Habla Cernuda en* Historial de un libro *(1958) de sus búsquedas en poesía del «equivalente objetivo»* (Prosa I, *p. 632); traducción del* objetive correlative *de T. S. Eliot; el cual podría definirse como la objetivación de una emoción o sentimiento, de la propia experiencia, a partir de un objeto o situación que tengan la capacidad de evocar de forma inmediata aquella emoción primera.*

[10] *La recurrencia del tañido de las campanas tiene en* El viento en la colina *una intención similar a la que movió a Azorín en su novela de 1902, siendo el dobleo de campanas para el escritor alicantino, y en consecuencia para su personaje protagonista, símbolo de la muerte y del ambiente anhelante y opresivo que domina al pueblo rescatado en* La voluntad.

Entre las abundantes intertextualidades que relacionan el relato de 1938 con otros escritos de Cernuda, especialmente con los poemas de *La Realidad y el Deseo* y las prosas poéticas de *Ocnos*, nos encontramos en este último libro –canto elegíaco del paraíso perdido–, con la descripción de un pueblo y un ambiente que guarda bastantes similitudes con el de *El viento en la colina*. Cernuda debió de tener presente en la concepción de las prosas de la primera edición de *Ocnos* (1942), escritas entre 1940 y 1941 –quizá antes[11]– la atmósfera y los motivos que habían dado lugar a la narración de dos años atrás. Así, por ejemplo, «La ciudad a distancia» finaliza con un fragmento que bien podría pertenecer a aquélla:

> «Todo aparecía allá abajo: vega, río, ciudad, agitándose dulcemente como un cuerpo dormido. Y el son de las campanas de la catedral, que llegaba puro y ligero a través del aire, era como la respiración misma de un sueño». (*Poesía completa*, p. 572).

Sin duda, en esta interrelación de realidad y sueño que predomina de forma clara en *El viento en la colina* –y está igualmente presente en sus otras narraciones– tuvo una relevancia decisiva la tradición romántica –tan determinante en muchas de las páginas de Cernuda–, y en particular la influencia de Gérard de Nerval, cuya obra conocía profunda y extensamente. A él le dedicó un ensayo en 1942, con el título «Gérard de Nerval», integrado en *Poesía y literatura II*, donde señalaba las «interdependencias del sueño y la vida» (*Prosa I*, p. 746) como una de las características principales del universo poético del escritor francés:

> «[...] todo lo que éste nos ofrece, aparece tras un velo de recato y de sueño, tiñéndolo con ese matiz, medio de verdad, medio de poesía, peculiar a cuanto escribiera. Si, según se cuenta de Mallarmé, pidió, a un periodista que le entrevistaba, las cuartillas donde éste había recogido las palabras del poeta, "para agregar en ellas un poco de oscuridad", Nerval las hubiera pedido para agregar en ellas "un poco de sueño"» (*Prosa I*, pp. 742-743)[12].

[11] *Mientras que Derek Harris comenta en la «Cronología Biográfica», incluida en el primer volumen de la* Obra Completa, *que las prosas de la primera edición de* Ocnos *se escribieron entre 1940 y 1941, D. Musacchio afirma en la introducción a su edición de esta obra en Seix Barral: «Se suele considerar que los textos de la primera edición se concibieron enteramente en Inglaterra entre 1938 y 1941, en Oxford y en Glasgow» (Luis Cernuda,* Ocnos, *Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 11). Ni una ni otra fecha contradicen esa hipótesis.*

[12] *Ese «poco de sueño» es el que Cernuda añade también a la segunda de sus* Tres narraciones: El indolente, *ambientada en el mundo idealizado de Sansueña, y es el que determina las palabras de don Míster al narrar cómo conoció a Aire: «Entonces surgió una aparición. Al menos por tal la tuve, porque no parecía criatura de las que vemos a diario, sino emanación o*

II

De esa atmósfera que se respira en el relato de Cernuda, y que éste define ya desde la primera de las ocho partes en que estructura *El viento en la colina*, surge el verdadero protagonista de la historia, que da título al cuento. Aquél se revela entre «las gentes» del pueblo como una fuerza avasalladora y destructora; causa del miedo atávico que les oprime. Más adelante, sabemos que es, en buena parte, su naciente amistad con Albanio y todos los sentimientos que ésta lleva consigo: amor, celos, decepción... lo que suscita que ese elemento masculino y activo de la naturaleza, que ha sido antropomorfizado por el autor, sea símbolo ya del más sensual erotismo, ya de una destrucción devastadora.

No es original de Cernuda este motivo literario. Ese pavor a la furia desatada del viento forma parte de algunas creencias y tradiciones folklóricas. Alberti lo retomaba en los dos primeros versos de su «Nana del niño malo», cuando exclamaba:

«¡A la mar, si no duermes,
que viene el viento!»[13]

Y Lorca, en 1926, recurría a esa misma fuerza mítica para componer uno de sus más conocidos y bellos romances, «Preciosa y el Aire»[14].

En *El viento en la colina* el temor de «las gentes» alcanza de igual forma a la denominada «guarida del huracán», y es el que –junto al «bisbiseo de rezos» que intentan aplacar las iras del viento– da principio y fin a la historia, originando una consciente estructura circular. El temor y el odio real que se nos anunciaba en las primeras páginas, se retoma al final del relato

encarnación viva de la tierra que yo estaba contemplando». (Prosa II, *p. 280). Derek Harris expone la posible causa de esta idealización de una Andalucía mítica cuando afirma: «The concept of Sansueña must be set against the deep repugnance provoked by the urban, industrial environment of Glasgow in the early years of exile».* (Luis Cernuda. A Study of the Poetry, *London, Tamesis Books, 1973, p. 88).*

Un análisis de este relato puede verse en el artículo de James Mandrell: «Cernuda's "El indolente": Repetition, Doubling, and the Construction of Poetic Óbice», Bulletin of Hispanic Studies, *LXV, núm. 4 (1988), pp. 383-395. Del mito de Sansueña (nombre legendario que toma Cernuda de Fray Luis de León) se han ocupado, entre otros, Derek Harris, en el libro citado* (vid. *Pp. 87-91) o Jenaro Talens,* El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda, *Barcelona, Anagrama, 1975* (vid. *Pp. 308-310).*

[13] *Rafael Alberti,* Marinero en tierra. La amante. El alba de alhelí, *Madrid, Castalia, 1987, p. 103.*

[14] *«[...] / Niña, deja que levante / tu vestido para verte. / [...] / ¡Preciosa, corre, Preciosa, / que te coge el viento verde! / ¡Preciosa, corre, Preciosa! / ¡Míralo por dónde viene! / [...]». (Federico García Lorca,* Romancero Gitano, *Buenos Aires, Editorial Losada, 1949⁴, pp. 16-17).*

en los mismos términos; con el fin de expresar la continuidad de la execración a la que se somete a un viento al que, sin embargo, ya nadie volvería a sentir[15].

Otra faz bien distinta muestra el viento cuando empieza a sentir la amistad amorosa que le une a Albanio; tan cercana a aquella otra que recreara Cernuda unos años antes entre un joven y otra fuerza de la naturaleza: el mar, la cual dio lugar al poema «El joven marino», del libro *Invocaciones* (1934-1935). Junto a Albanio, el viento se humaniza y reacciona ante los más encontrados sentimientos; el amor le trae la calma («Cuando se quedó dormido a los pies de Albanio, vencido y feliz, su aliento era tan suave que apenas temblaban las hojas», p. 254); la sensualidad («acariciándole [el viento] con suaves embestidas, yendo por su pelo, por su frente, por sus labios», p. 258); pero también los celos («De pronto al viento le sobresaltaba el aguijón de los celos; algo extraño, un aroma, la huella de otro cariño, hallada entre sus propias caricias», p. 258); la decepción de saber compartido al amigo («y pensaba: "No valía la pena de elegir un amigo, tras de tantos años de soledad, para compartirlo con nadie"», p. 258); la furia provocada por la indiferencia («Entonces se ponía en pie, y con odio y violencia corría por la colina abajo, hasta llegar al pueblo, vengando allí su despecho», p. 258); «la destrucción o el amor». Sentimientos, todos ellos, que producen las páginas más emotivas del relato, especialmente concentradas en la parte quinta de éste, donde –al mismo tiempo que el viento– Isabela, compañera de Albanio, descubre su decepción, la monotonía que la envuelve y sus ganas de huir del Palacio.

La presencia del viento o el aire como símbolo de vida, fuerza, soledad, calma o furia sobrepasa las páginas de *El viento en la colina*. Cernuda recurre a él en otras narraciones y en multitud de poemas de *La Realidad y el Deseo*, pero es tal vez su composición «Como el viento» (*Un río, un amor*, 1929) el poema que más directamente entronca con el relato de 1938, pues

[15] Cf. *el siguiente fragmento del inicio de la narración:*

> *«[...] recogían los vidrios rotos, encendiendo una vela ante una santa imagen, mientras rezaban [...] "Haz que el viento vuelva a la colina". // Allí estaba la guarida del huracán; por eso la temían y la odiaban. Los hombres daban largos rodeos para no cruzarla cuando iban por leña al pinar. Los niños soñaban con ella, y se agitaban en sus camas a la madrugada, perseguidos por un lebrel verde que aullaba bajo la fría luz de la luna».* (Prosa II, *p. 252)*

con este otro correspondiente a su final:

> *«A la colina siguieron llamándola "la colina del viento". Los hombres nunca subían allá; los niños sentían miedo si al anochecer oían un susurro entre las hojas de los árboles, y las mujeres guardaban en un cajón del armario una vela vieja y amarillenta para encenderla cuando fuera menester ante una santa imagen, si el viento volvía alguna vez a las andadas».* (Prosa II, *p. 268).*

similares emociones parecen dominar al viento del poema –descrito en las primeras estrofas– y al de la narración de *El viento en la colina*: «Como el viento a lo largo de la noche, / Amor en pena o cuerpo solitario, / Toca en vano a los vidrios, / Sollozando abandona las esquinas; // O como a veces marcha en la tormenta, / Gritando locamente, / Con angustia de insomnio, / Mientras gira la lluvia delicada»; (*Poesía completa*, p. 148).

Sollozando tras los cristales a los que inútilmente llama, vemos también al viento de la colina, *amor en pena* ante la indiferencia de Albanio, quien «ciertos días le [oía] dolerse afuera y llamar con la insistencia de un mendigo en los cristales del balcón, mientras él, vuelto de espaldas, hablaba tranquilo, aparentando no conocer aquella voz»[16] (p. 257).

III

En su decidido y deseado retraimiento, alejado de «las gentes» del pueblo y de la lectura de periódicos, Albanio representa la comunión perfecta con una naturaleza que se nos aparece idealizada; con influencias de Virgilio y Teócrito («poetas predilectos» de Cernuda, según confiesa él mismo en «Historial de un libro»), pero igualmente de los renacentistas Garcilaso y Fray Luis de León.

Apoyado en el pino centenario[17], Albanio acepta la presencia amorosa del viento y contempla la naturaleza con ojos nuevos, como si la viera por vez primera: «Nunca había visto Albanio el mundo tan hermoso; nunca había hallado en las cosas aquella profundidad, donde latía un eco gemelo al de su propio corazón» (p. 259). Se trata del mismo descubrimiento de la «Belleza oculta» de las cosas que se expresa en *Ocnos*, protagonizado asimismo por el joven Albanio[18]: «Apoyado sobre el quicio de la ventana, nostálgico sin

[16] Cf. *asimismo «El viento y el alma»* (Vivir sin estar viviendo, *1944-1949): «Solo en tu cama le escuchas / Insistente en los cristales / Tocar, llorando y llamando / Como perdido sin nadie».* (Poesía completa, *p. 398) y «En la costa de Santiniebla»: «Ya a solas contigo, [...] tendido en la cama [...], la voz del viento en los cristales de la ventana sonaba llena de afanes, de deseos, de remordimientos tan humanos, [...]»* (Prosa II, *p. 401).*

[17] *Son patentes los ecos de la* Égloga II *de Garcilaso («A la sombra holgando / de un alto pino o robre / o de alguna robusta i verde encina, / [...] los árboles y el viento / al sueño ayudan con su movimiento». Garcilaso de la Vega,* Poesías castellanas completas *(ed., introd.. y notas de E. L. Rivers), Madrid, Castalia, 1996, pp. 148-149). De ella toma el nombre para su protagonista de* El viento en la colina.

[18] *Además de* Ocnos, *Albanio es protagonista de «Propiedades», el poema de* Variaciones sobre Tema Mexicano *y de lo que se ha venido a llamar* [Diario de un viaje]. Alter ego *del autor, «Albanio» da título al poema homenaje que le dedicara Pablo García Baena* (Cal, *Sevilla, núms.. 23-24, nov. 1977, pp. 16-17).*

saber de qué, miró el campo largo rato. // Como en una intuición, más que en una percepción, por primera vez en su vida adivinó la hermosura de todo aquello que sus ojos contemplaban». (*Poesía completa*, p. 566).

Pero quizás la belleza de las cosas se halle en su tránsito mortal, como nos advierte el narrador y nos demuestra el final del relato.

Decía Cernuda que «Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza»[19]. Y ese momento llega para Albanio cuando a su vuelta a la colina comprende que ha perdido su paraíso; lo cual es ya una realidad en *Ocnos*. Es el Tiempo –«nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos»– el que provoca su desunión con la naturaleza:

> «Todo era igual [...] Pero algo faltaba allí. Con ojos indiferentes y lejanos veía las cosas como un extraño: era un paisaje lo mismo que otro cualquiera [...] Esta vez ninguna oleada cordial unía aquellas cosas con su alma» (pp. 266-267).

También el tiempo alcanza al habitante de la colina, que perderá su fuerza aceptando con resignación su soledad por el abandono de Albanio, pasándose «en adelante las horas muertas, hasta llegar casi a perder conciencia de su vida» (p. 268).

IV

Es la soledad, junto a la incomunicación, el rasgo que acaba compartiendo Isabela con el viento y Albanio. Mientras éste vive la naturaleza en su estado puro, y mantiene –aunque a su modo– un cierto contacto con el mundo, Isabela vive tras los muros –símbolo de aislamiento, patente en multitud de poemas de *La Realidad y el Deseo*–; circunscrita a su pequeño jardín, su particular *beatus ille*, que le concede –sólo en un principio– una aparente felicidad:

> «Aún quedaba allí la menuda pradera sembrada de rosales, y la fuente, donde un surtidor, saltando sobre la taza, se vertía luego por cuatro chorros finos. Bajo el haz del agua pasaba a veces el fulgor escarlata de un pez; luego la oscura superficie volvía a cerrarse, reflejando el cielo, quieta como un espejo de verdoso azogue»[20].

[19] *«El Tiempo»,* Ocnos, Poesía completa, *p. 559.*

[20] Cf. *«El Tiempo»* (Ocnos)*: «En torno de la fuente, estaban agrupadas las matas de adelfas y azaleas. Sonaba el agua al caer con un ritmo desigual, adormecedor, y allá en el fondo del agua unos peces escarlata nadaban con inquieto movimiento»* (Poesía completa, *p. 560).*

Sin embargo, con la llegada de la decepción, la monotonía y el aburrimiento de Isabela, ese huerto –enlazando con la tradición romántica– sufrirá una transformación para simpatizar con el nuevo estado anímico de su dueña; los adjetivos serán ahora negativos, y lo que antes era motivo de alegría, ahora lo es de hastío:

> «Por primera vez sentía la quietud excesiva de aquel ambiente [...] apenas si quedaban algunas rosas mustias [...] La fuente no corría y sobre el agua verdinosa de la taza flotaban pétalos y hojas secas». (p. 259)[21].

En una narración como *El viento en la colina*, en que apenas hay anécdota y la acción es levísima, van a prevalecer las emociones de los personajes, de ahí que la naturaleza sea susceptible de aparecer –tal es el caso citado del jardín de Isabela– como correlato objetivo de los sentimientos de aquéllos. Esta es la razón de que nos encontremos con una prosa fundamentalmente poética –ya comentamos lo cercanas que están las páginas de *El viento en la colina* a *Ocnos*– y descriptiva, pues se escribe el relato utilizando «todos los recursos literarios propios de la poesía», como apuntaba Cernuda que hacía Bécquer en sus leyendas[22]; recursos entre los que destacan la imagen y la comparación, siendo la naturaleza, la mayor parte de las veces, uno de sus términos: «[Se escuchaba] un leve rumor por el tejado, como si en un nido al abrigo de la chimenea se revolvieran palomas soñolientas» (p. 251).

Sorprende, por ello, el final del relato. En él, el autor rompe bruscamente con el tono lírico y doliente que imperaba hasta ese momento, con el fin de explicar las razones que lo llevaron a escribir la «historia imaginaria» del viento, Albanio e Isabela: «Empecé a escribirla porque estaba aburrido», «Albanio no ha existido; Isabela tampoco, aunque a ambos pudieran

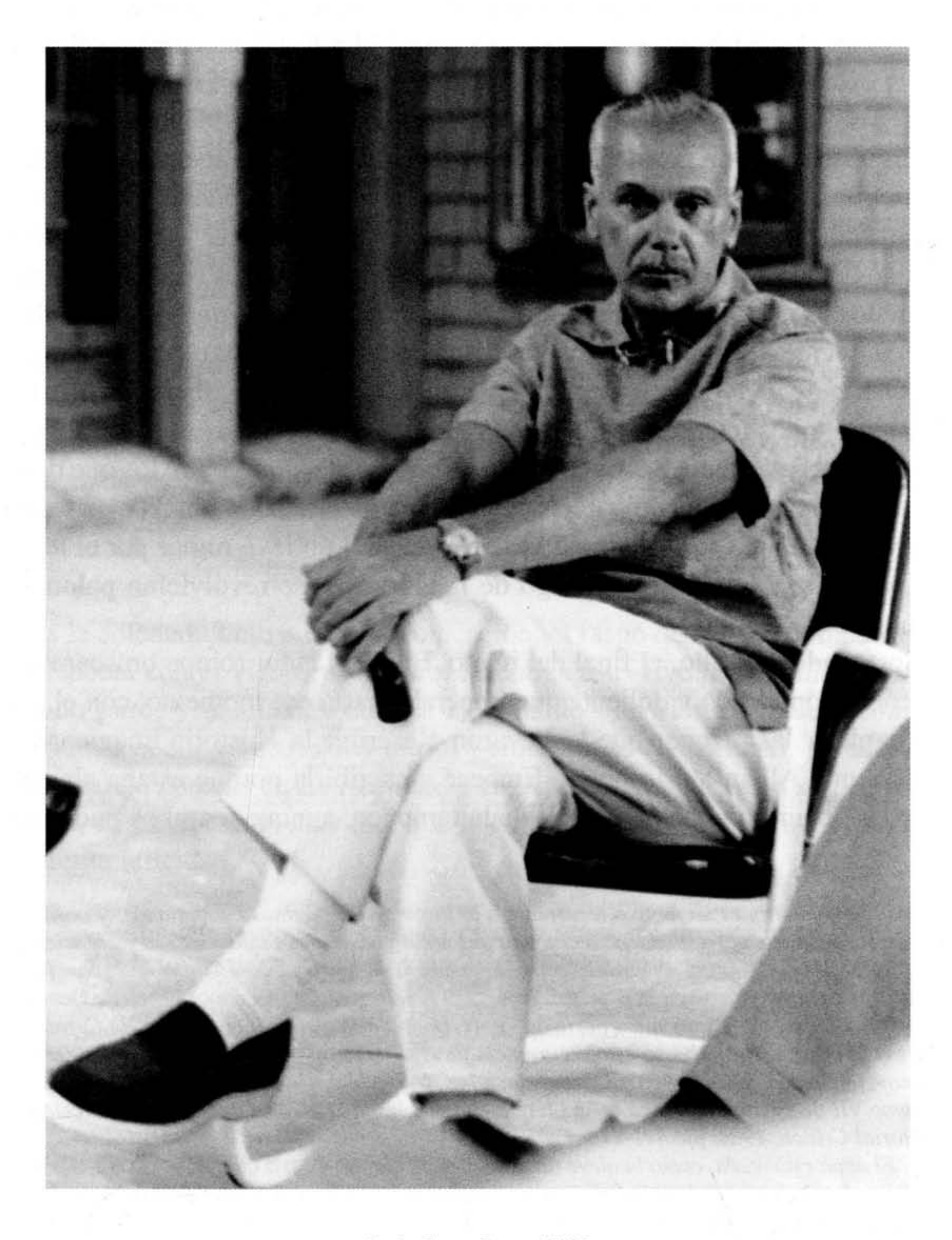
*El jardín, el huerto, es un motivo recurrente a lo largo de las páginas cernudianas; y posiblemente porque tiene correspondencia con uno que solía visitar en su infancia, sus recreaciones literarias suelen ser muy similares, como lo muestra la lectura de «Jardín antiguo» (*Las Nubes*), «Jardín» (*Como quien espera el alba*), «El Huerto» o «El Tiempo» (ambas de* Ocnos*), que representan sólo una mínima parte de la presencia de este motivo en la obra de Cernuda. Carlos P. Otero comentaba ya esta recurrencia en el artículo «Variaciones de un tema cernudiano», publicado en* La Caña Gris*, Valencia, núms. 6-8 (otoño, 1962), pp. 39-44, y recogido en el tomo VII de* Historia y crítica de la literatura española *(V. G. de la Concha, ed.), Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 471-476.*

[21] *El agua estancada, como la nieve (*cf. *«La nieve»,* Ocnos, Poesía completa, *p. 602-603), al no fluir, se convierte en sinónimo de muerte, caducidad, vejez; lo cual está en total consonancia con los nuevos sentimientos de Isabela.*

[22] *«Bécquer y el poema en prosa español»,* Prosa I, *p. 706.*

hallárseles vagas semejanzas con ésta o aquella persona viva; el viento no es criatura humana, y aunque exista no tiene importancia. Quizá por eso me aburra la historia» (pp. 268-269).

El lector sale del mundo del sueño, el mito, la fantasía y la leyenda para chocar de forma inesperada con una realidad que había dejado de lado. En el fragmento final, Cernuda le devuelve a ella.



Luis Cernuda en 1960

Lección de la placa en Camden Town

Jordi Amat

En el poeta la espiritual compleja maquinaria
De sutil precisión y exquisito manejo
Requiere entendimiento.

Luis Cernuda: «Supervivencias tribales en el medio literario»,
Desolación de la Quimera.

I

Un día de mediados de febrero de 1938 Luis Cernuda cruzó el Canal de la Mancha para desembarcar en Inglaterra. La penúltima estación de su recorrido hacia el exilio (tras Barcelona y Portbou) había sido París; en la Ciudad Luz se despidió de su amigo Bernabé Fernández-Canivell dedicándole una edición de su libro *La invitación a la poesía*: «A Bernabé, en vísperas de volverme más loco que nunca, pero con el afecto de siempre». Llegó muy cansado al Reino Unido tras un largo viaje que había empezado en el semisótano del Palacio de los Heredia-Spínola de Madrid (sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, donde residía desde hacía cuatro meses) y que finalizó en la elegante mansión de Sir Paul Latham –un político del partido conservador inglés– en el selecto barrio de Temple en Londres.

Tenía treinta y cinco años y sus perspectivas de futuro, como las de su país, eran muy difusas. La versión oficial de su biografía cuenta que llegó al Reino Unido para dictar una serie de conferencias a favor de la causa republicana (cosa cierta: las dio en Oxford y Cambridge), pero la otra cara de la verdad es que deseaba huir de una situación angustiosa porque se sentía desterrado en su patria y extraño entre los de su propio bando.

Cernuda, durante uno de los primeros días en la capital, se encaminó con paso decidido del centro de la *city* hasta un barrio apartado. El camino que seguía estaba marcado desde hacía más de cincuenta años: su destino era el número 8 de la Great College Street (actualmente Royal College Street). Un aprendiz cuyo nombre es un misterio había acudido a Camden Town, un barrio de escasa tradición académica, para recibir las lecciones de latín

y de francés que impartían en su domicilio «dos caballeros parisinos» (según anunciaba el periódico *The Daily Telegraph*). Aquellos maestros eran Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. Los dos poetas franceses no llevaban ni un mes en Londres y al cabo de poco más de treinta días uno de ellos se fugaría de la ciudad en una huida que le llevó a la cárcel por dos años.

La casa donde los dos poetas «vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron, / Durante algunas breves semanas» aún hoy sigue en pie. No aparece en las guías y los turistas que cada domingo llenan el barrio para visitar un populoso mercadillo no reparan en ella. Es normal. La ancha calle está apartada y no es nada bulliciosa, la acera está formada por edificaciones de estructura idéntica y la casa es la típica vivienda de un suburbio londinense (tres pequeños escalones que dan entrada a la planta baja pintada –ahora más bien despintada– de blanco y dos pisos superiores más algo que por los ventanales parece una buhardilla).

Fue allí donde los dos escritores franceses vivieron unas jornadas tormentosas certificando su condición de rebeldes. Su vivencia radical de la libertad no era y tal vez no sea de este mundo. Años después, cuando sus nombres engrandecían el panteón de la literatura francesa, aquella breve estancia se institucionalizó. Lamentable paradoja, «farsa elogiosa y repugnante»: el embajador de Francia en Londres, un representante de todo aquello que les acosaba en vida, descubrió una placa conmemorativa en aquella casa austera.

No lo dirá en voz alta, pero cuando Cernuda llega a Londres es un ser profundamente dolido porque ha mascado el desencanto por el compromiso y conoce en sus carnes la intransigencia de los totalitarismos. Como si se tratara de una confesión callada, bajo el brazo lleva un libro: el *Retour de l'U.R.S.S* de André Gide. Otra vez, diez años después del descubrimiento de *Les caves du Vatican*, encontraba en el escritor francés una senda capaz de salvarle de una situación vital exasperada. Una frase de la crónica de Gide es el reflejo más fiel de su situación espiritual: «Ante la obligación de responder a una consigna, el espíritu puede sin duda percibir que no está libre».

«Pocos seres que admirar te quedan» diría Cernuda años más tarde en la composición que dedicó a Gide cuando murió. Arthur Rimbaud siempre fue digno de su admiración. En noviembre de 1926 lo definió como héroe en una revista sevillana. Cinco años después lo elogiaba en *El Heraldo de Madrid* diciendo que «muy pocos poetas han vivido frente a la sociedad con rebelión semejante a la suya» (en aquel artículo ya hablaba de la placa) En México, en el año 1956, dedicó el poema «Birds in the night» a vomitar sobre aquella lápida conmemorativa.

II

Una placa, un poema, una lección. Los cincuenta y seis versos de «Birds in the night» (el séptimo poema de *Desolación de la Quimera*) son una muestra ejemplar del tono que va calando en la poesía española con mayor fecundidad desde la segunda mitad del siglo XX. Este poema, como tantos otros de sus libros del exilio, certifica la liquidación del simbolismo como paradigma del discurso poético y funda una línea expresiva que rehuye la sugestión de la retórica de los sentidos. El poder de las palabras –usando el sintagma acuñado por Juan Ferraté– sustituye al poder de las imágenes. La renovación consiste en la tenacidad por construir artefactos líricos que apelen directamente a la razón del lector sin mediación de la sugestión. Para conseguirlo, la lengua literaria ha de encontrar el justo «equilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito» (Cernuda *dixit* a propósito de Jorge Manrique en «Tres poetas metafísicos»).

Cuando llegó a Inglaterra llevaba más de diez años buscando su voz. O lo que es lo mismo, tratando de responder al reto que a modo de amonestación crítica profirió Juan Chabás en mayo de 1927 reseñando *Perfil del aire*: «Después de este libro, su más urgente trabajo sería el de buscarse con mayor ahínco a sí mismo, el de escuchar su íntima voz, para crear con ella su poesía verdadera». Las tentativas para dar con una forma para un sentido (parafraseando a Rubén) supusieron un auténtico *tour de force*: clasicismo a lo Garcilaso, traducciones de Éluard, sintonía con Reverdy, relectura de Bécquer, versiones de Hölderlin, descubrimiento de Leopardi... La primera edición de *La realidad y el deseo* –publicada por José Bergamín en Cruz y Raya el año 1936– muestra los esfuerzos por dar con la voz para expresar «su poesía verdadera». En *Las nubes* (en un poema como «Impresión del destierro», por ejemplo) está claro que ya la había encontrado.

Los vectores que confluyen en la forja de un poetizar propio son de distinto orden. Si buscamos una explicación en clave de historia literaria, la inmersión recurrente en la lírica inglesa se presenta como indiscutible punto de inflexión (certificado de garantía incuestionable es el artículo «Las deudas de Cernuda» del hispanista Eduard Wilson incluido en el libro *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía*). Otro vector clave, más volátil e inestable pero igual o incluso más determinante, afecta a la actitud que adoptará el poeta respecto de sus versos y el lenguaje.

Un año antes de la visita a la placa, en 1937, Cernuda escribía en un artículo de la revista *Hora de España* que «el poeta es fatalmente un revolucionario». Con esta frase estaba tomando el ineludible partido político e ideológico, pero su afirmación superaba la circunstancia bélica y se inscribía en una reflexión más honda sobre el papel del escritor en la sociedad.

En su caso particular la guerra y los conflictos intestinos de las izquierdas (que se produjeron al hilo del II Congreso de Intelectuales) exacerbaron las claves de una fidelidad a la independencia moral que en el exilio encontraríian tierra abonada para desarrollarse en plenitud.

Cuando Octavio Paz, en el magistral ensayo «La palabra edificante» (que puede leerse en *Cuadrivio*), catalogaba a Cernuda como un moralista, planteaba un tipo de lectura de *La realidad y el deseo* que aún no se ha exprimido lo suficiente. El moralista es visto como un crítico y, cuando es poeta, se encarga de desenmascarar las corrupciones de la realidad a través del uso atento y meditado de la palabra. Ésta es, si me permiten, la función social del poeta y, en la misma línea, la justificación de las similitudes entre el poeta y el revolucionario que Cernuda planteaba desde mediados de los años 30. A propósito de lo dicho valgan unas palabras de Paz en *Postdata*: «La crítica de la sociedad comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados».

La lección del poema de la placa va implícita en esta concepción del poeta como moralista. A través de la palabra y de la retórica usada con astucia, el poema desvela lo vergonzante de la doble moral con un lenguaje que parte de la necesidad de restablecer con nitidez los significados. Decir las cosas por su nombre es, en definitiva, la exigencia de la gran poesía e implica una revolución porque ataca la corrupción que, a través del lenguaje, gangrena la realidad.

¿Cómo extirpa la hipocresía nuestro poema? La respuesta es el poema mismo, los recursos a través de los cuales se vivifica una experiencia concreta en la conciencia del lector. En «Birds in the night» no hay espacio para la vaguedad, lo difuso desaparece en pos de una estructuración retórica implacable que consiste en el establecimiento sistemático de una discurso poético fundado en lo dual. Las relaciones duales –simples o complejas– de comparación, equiparación o de rectificación sobre lo dicho son el recurso retórico que utiliza el narrador (porque el poema es un monólogo narrativo) para marcar el radical contraste entre un tiempo y otro. En el contraste está la hipocresía, y la articulación del poema la desenmascara. La muestra de los contrastes afecta a todos los centros de irradiación del poema (desde lo fonético hasta la estructura sintáctica) formalizando en la conciencia del lector una furia indignada contra los mecanismos corruptores de la realidad.

La primera parte (los cuarenta y nueve primeros versos) ofrece una combinatoria compleja que obliga al lector a aprehender la realidad que crea el poema de forma dicotómica.

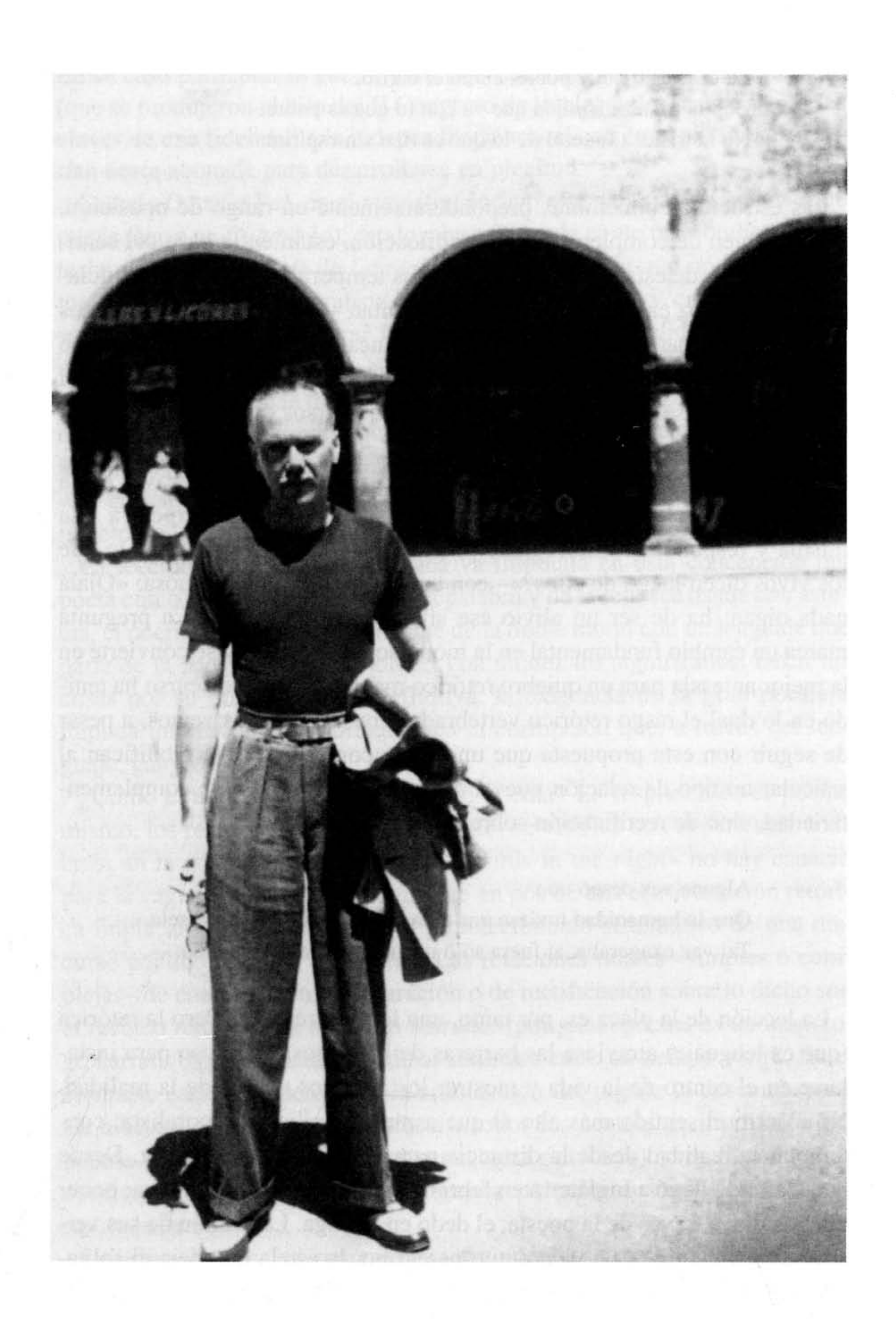
La casa es triste y pobre, como el barrio,
Con la tristeza sórdida que va con lo que es pobre,
No la tristeza funeral de lo que es rico sin espíritu.

Las estructuras bimembres preponderantemente en rango de oposición, pero también de complemento o amplificación, están en la base del sentido. A lo largo de esta parte distintos planos temporales y distintas modulaciones de la voz enunciadora se complementan –unos con unos y los unos con las otras– para acabar fraguando una línea ascendente no en el relato de la anécdota (la colocación de la placa), sino en la intensidad emocional de aquello que se está narrando; la retahíla de versos que va del quince al cuarenta y nueve no tiene otro objetivo.

La segunda parte del poema impone un discurso irritado a través de la modificación del tono. Una conciencia insobornable se interpela a ella misma y responde al interrogante planteado –«¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?»– con una lucidez agria y pasmosa: «Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable». La pregunta marca un cambio fundamental en la modulación de la voz y se convierte en la mejor antesala para un quiebro retórico magnífico. Si el discurso ha tenido en lo dual el rasgo retórico vertebrador, los tres últimos versos, a pesar de seguir con esta propuesta que unifica la composición, la modifican al articular un tipo de relación nueva. No es de oposición ni de complementariedad, sino de rectificación sobre lo dicho.

Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha y aplastarla.

La lección de la placa es, por tanto, una lección retórica. Pero la retórica (que es lenguaje) atraviesa las barreras de los libros en desuso para instalarse en el centro de la vida y mostrar los agujeros negros de la realidad. No es otro el sentido más alto al que aspira el exiliado y moralista: contemplar la realidad desde la distancia para enjuiciarla con lucidez. Desde que Cernuda llegó a Inglaterra en febrero de 1938 no haría otra cosa: poner día tras día, a través de la poesía, el dedo en la llaga. La lección de sus versos –el testimonio de la vida de un peregrino, la estela que deja el solitario– sigue siendo hoy su mejor legado.



Luis Cernuda en México, años 50

De máscaras y transparencias
Luis Cernuda y Vicente Aleixandre

Irma Emiliozzi

A José Antonio Muñoz Rojas,
también en su homenaje.

Ya Octavio Paz adelantó la condición de «biografía espiritual» de *La Realidad y el Deseo*[1]. En las páginas que siguen intentaré acercarme a la rica y compleja trama de enmascaramiento y transparencia en que esta autobiografía consistió, tópicos que además le develaban y con los que intentaba muchas veces también develar, especularmente, la vida y la escritura de los demás. Ya en su obra crítica, y en la confrontación con otra vida / escritura cercana y hasta por momentos paralela a la suya, la de Vicente Aleixandre, «la primera amistad sincera de mi vida», también pueden encontrarse algunos de los elementos que confirman esta alternancia con la que Cernuda construyó su discurso del «yo». Porque, como ya bien advirtió Jenaro Talens, «Hable de Góngora o de Verlaine, nos retrate a un extraño exiliado en el salón del viejo Temple, en Londres, o la España de Felipe II, siempre será él –el hombre protagonista– o sus circunstancias quienes allí se nos muestran»[2].

Recuerdo, para alcanzar un mínimo orden en semejante aventura, el emblemático título de Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*[3], aunque el alcance que doy aquí a estos términos ha sido deliberadamente –y forzosamente, después de veinticinco años y tantos– más amplio o diferente.

[1] *Octavio Paz, «La palabra edificante», en* Papeles de Son Armadans, *XXXV, Núm. CIII, octubre de 1964. Luego incluido en Derek Harris, ed.:* Luis Cernuda, *Taurus, El Escritor y la Crítica, Madrid, 1977, 138-160.*

[2] *Jenaro Talens,* El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda, *Editorial Anagrama, Barcelona, 1975, 55-56.*

[3] *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, *Monte Ávila Editores, Colección Prisma, Caracas, 1975. También Jenaro Talens, en el mismo año y en el libro que acabamos de citar, habla de las «máscaras» del gran poeta sevillano.*

Voy a detenerme en muy pocos textos de Luis Cernuda.

En 1950 publicó Luis Cernuda en la revista cubana *Orígenes* una prosa evocativa de homenaje titulada «Vicente Aleixandre»[4]. Allí se resumen el primer encuentro madrileño de los dos sevillanos, los difíciles comienzos de la amistad, junto a pormenores y opiniones sobre la relación vida/obra aleixandrinas. El texto comienza –aunque fragmentariamente, sigo el orden del relato cernudiano– con un párrafo de lo más significativo en relación a nuestro tema:

> Podría comenzar con una afirmación como ésta: a principios de otoño y en Madrid, año 1928, el año mismo que había aparecido *Ámbito*. Pero ya que en la vida no suelen ocurrir las cosas con la facilidad equívoca que luego tienen al ser referidas, debo poner en el relato, como en su acontecer pone la vida, un poco de lentitud y otro de oscuridad[5].

La antesala o prólogo a la narración es una reflexión metadiscursiva: vida y relato, sujeto real y sujeto textual, sujeto y objeto de la narración, todas las piezas de la trama están dispuestas por el «yo» narrador que arbitra y dispone sobre el mayor o menor grado de referencialidad o de ficción que construirá y presentará a sus lectores. Y esto es lo que nos dice el autor, muy lejos de cualquier pretensión de objetividad: ha empezado a desplegarse el juego entre la máscara y la transparencia, entre la «mentira» y la «verdad».

Lugar del encuentro –el mítico ámbito de Velintonia 3– y personalidad del retratado parecen idénticos, pero sólo lo parecen:

> Era en su casa tan recogida y silenciosa, entre los árboles del Parque Metropolitano. En el salón donde me habían hecho pasar, mientras anunciaban mi nombre, apareció un mozo alto, corpulento, rubicundo, de cuya benevolencia amistosa daban pruebas, ambas sonrientes, la entonación de su voz y la mirada de sus ojos azules.
>
> Mas yo, en vez de atender a esto, atendí a la calma, a la seguridad que en torno percibía, de las cuales deduje (equivocadamente, como luego diré)

[4] Orígenes, *La Habana, Año VII, núm. 26, 1950, pp. 9-15. Incluido en Luis Cernuda:* Prosa. I. (Obra completa. II), *edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, pp. 201-210.*

[5] *Por carta de Vicente Aleixandre a Jorge Guillén sabemos que Luis Cernuda y Vicente Aleixandre se conocieron el 5 de octubre de 1928, dato que puede interesar a algún lector aunque subestime el mismo Luis Cernuda. (En Vicente Aleixandre:* Correspondencia a la Generación del 27 [1928-1984], *ed. de Irma Emiliozzi, Editorial Castalia, Literatura y Sociedad –72–, 2001, p. 58).*

> una adecuación entre el medio y la persona. Sírvame de disculpa la inseguridad, la impaciencia con que yo vivía, de manera opuesta a la que creía entrever en Aleixandre (...).

La narración se inicia en el primer párrafo con el tradicional «Era...» y muestra, de a poco, lentamente, siempre desde la mirada del «yo» que ni aquí desaparece, la llegada del aparente sujeto objeto de la evocación («un mozo alto, corpulento, rubicundo»). Pero inmediatamente se produce, en el segundo párrafo, y abruptamente, un cambio de focalización y es ahora el «yo» textual el objeto a describir. Y como si este desplazamiento no bastara –hasta se da en la oposición/identificación de la seguridad/inseguridad de uno y otro personaje–, y aún la subjetividad necesitara fortalecerse, todavía se produce otro desplazamiento temporal en la historia, desde el «yo» evocado al «yo» actual y «real», o desde el «yo» personaje al «yo» histórico: «(equivocadamente, como luego diré)». Del margen al centro de la escritura que, fisurada, empieza a revelar un concierto de voces y ecos que alternadamente nos muestran a los personajes «él» y «yo» o, lo que es lo mismo, «yo» y «yo». ¿De quién habla Cernuda?

A este primer encuentro siguió otro, casual, en junio de 1929 entre los dos sevillanos, y luego, de a poco, y siempre siguiendo el relato de Luis Cernuda, otros más que fueron lentamente consolidando la confianza y la amistad, el arribo a la transparencia o a la entrega del «animal que en mí no estaba aún domesticado», como dirá inmediatamente. El siguiente párrafo es fiel testimonio de esta autobiografía que nunca dejó de escribir Cernuda (subrayamos los términos significativos a nuestro propósito):

> En el otoño del mismo año nos volvimos a ver. Dónde o cómo, no sabría decirlo. Sólo sé que la costumbre de vernos comenzó entonces a formarse, aunque *faltaba algo* para que nuestra amistad fuera *completa*. No era culpa, debo insistir, de la *confianza discreta*, la *camaradería retenida* que yo sentía en Aleixandre; sin duda el animal en mí aún no estaba domesticado.
>
> Charlábamos una tarde en el metro, de vuelta del cine adonde habíamos ido juntos, cuando nuestro diálogo, por unas palabras de Aleixandre, dichas como al descuido, me interesó en extremo. De qué íbamos charlando no hace al caso ahora. La mocedad necesita la amistad, con una *firmeza* y una *sinceridad* que más tarde ni pedimos ni esperamos. En aquel momento sentí que desaparecían en mí la *distancia* y *reserva* que indistintamente oponía aún en el trato con Aleixandre.

El otro, el mismo, recordando a Jorge Luis Borges; la máscara de la distancia, la reserva, la discreción, inherentes a la timidez, y opuestas a la confianza, entrega, transparencia, espejo.

A partir de este momento, como dirá el mismo Cernuda, «nuestra amistad siguió un curso natural, formándose entre los dos con fuerza bastante a resistir, como ha resistido, el tiempo y la distancia». Enseguida, en nuevo movimiento retrospectivo, aparece a evocación de las reuniones en la casa del amigo, entre cuyos participantes se destaca el inolvidable Federico García Lorca. La cita textual –entrecomillada– de una carta de Vicente Aleixandre, que Cernuda fecha el 1 de mayo de 1947 («¿Te acuerdas del piano donde tantas voces oímos cantar a Federico. Ay, ya no existe. Pero el campo está igual...») recupera la voz del amigo lejano pero cercano en la misma nostálgica actitud. Otra voz y otro texto dentro del texto.

Pero lo que nos interesa destacar ahora es que, siempre siguiendo el orden y el nivel de la historia evocada en el artículo publicado en *Orígenes*, éstos son los años de la común inmersión en el surrealismo. En un muy reciente artículo, interesante para nosotros por más de un motivo, como veremos, se ha ocupado Francisco Chica de este tema y del rol que le cupo a Luis Cernuda en la introducción del movimiento en su círculo de amigos[6]. Cernuda hará ahora una muy interesante interpretación del surrealismo en la obra de Vicente Aleixandre e inevitablemente en la suya propia, «atletas» los dos en la común zambullida:

> (...) Ambos, tras un primer libro de tono reticente y gesto recogido, cuya significación y alcance pocos percibieron, buscábamos mayor libertad de expresión (...) Pero el superrealismo acaso no representó para nosotros más de lo que el trampolín representa para el atleta; y lo importante, ya se sabe, es el atleta, no el trampolín (...).

El surrealismo está en principio entrevisto como búsqueda de una «mayor libertad de expresión» desde la contención o «reticencia» primera, lo que vuelve a ubicarnos en el centro de la problemática máscara-transparencia.

Cernuda aclara que lo importante es el «atleta» y no el «trampolín», por lo que, de ahora en más, separará su trayectoria de la de Aleixandre, a la que no pocas deficiencias, en éste y otros textos, achacará. Y ya en singular, luego de relacionar (efecto-causa) la nueva experiencia estética del amigo con la experiencia de su enfermedad (siempre la dualidad: la enfermedad/privación de la salud es una adquisición o ganancia para Aleixandre desde un punto de vista artístico), dice, y vuelvo a subrayar las palabras que considero relevantes para nuestro tema:

[6] *Francisco Chica, «Luis Cernuda y la tentación surrealista (1928-1931)», en VV.AA.* Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda (1902-1963), *James Valender, ed., Residencia de Estudiante, Madrid, 2002, p. 224.*

> *Si todo eso es cierto, y además de cierto es justo aplicarlo a Vicente Aleixandre como poeta*, explicaría *lo abrupto, lo extremoso* que suele ser el acento principal de sus versos. Tal *extremosidad íntima* se diría consecuencia de la *calma exterior* que ha rodeado su existencia; la calma que observé al visitarle por primera vez, y erróneamente supuse, como dije antes, en consonancia con su carácter mismo, no en *contradicción resuelta por la poesía.*
>
> Porque el *orden de afuera enmascara ahí una especie de anarquía interior*, cabalgando su hipogrifo violento por los espacios espirituales donde reina suprema. Así, si el acento tiene *violencia apasionada*, se adecua a las *fuerzas que le urgen* para ser expresadas por medio de él; las fuerzas primarias del mundo: el deseo, el miedo, el espasmo, la muerte (...).
>
> Curioso es en la obra de Aleixandre *el contraste entre un impulso elemental hacia las cosas y una percepción abstracta de las mismas. Casi todo, árbol y flor, animal y hombre, se nos aparece allí despojado de apariencias concretas*, y es la idea de las cosas, sus símbolos, los que conciernen al poeta, aunque en él la pasión vivifique esos símbolos (...).

Poco podemos agregar después de leer estos tres párrafos, hasta tal punto reveladores: calma exterior/extremosidad íntima, u orden de afuera/anarquía interior son los juegos que muestran el enmascaramiento del hombre y la transparencia del poeta. Parece ser entonces que sólo en su poesía Aleixandre es –o puede ser– quien es, idéntico a sí mismo: pero sólo parece serlo, ya que el último párrafo citado insiste nuevamente en una transparencia irresuelta, literalmente en el contraste entre pasión y percepción, o realidad y abstracción[7].

Y para confirmar la presunción, vale recurrir a una breve cita de otro texto de Luis Cernuda verdaderamente paradigmático al respecto:

> El superrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta. Tres por lo menos de los libros de Aleixandre: *Espadas como labios, Pasión de la tierra y La destrucción o el amor*, son enteramente fieles al superrealismo; ahora, que éste acaso fuera para Aleixandre, no tanto una *liberación* como una *máscara, máscara* bajo la cual *entredecir* lo que de otro modo no hubiera tenido *valor* para *aludir* en su obra (...)[8] [subrayado nuestro].

[7] *Justo es no olvidar que la interpretación cernudiana sobre la poesía de Aleixandre se cierra en este texto de manera menos incisiva: «La ironía, que interrumpiendo el abrupto acento apasionado surge a veces en algunos poemas de* Espadas como labios, *desaparecerá más tarde, juntamente con lo abrupto del acento, y hasta del verso, sonando entonces verso y voz con mayor tersura»; y que el homenaje al amigo concluye con entrañables palabras: pero no es éste el motivo que nos ocupa y sí, y siga valiendo lo que apuntamos ahora como ejemplo, el de las contradicciones del mismo Cernuda.*

[8] *«Generación de 1925», en Luis Cernuda*: Prosa. I. (Obra Completa. II) *(1994: 193).*

A la oposición máscara/liberación de la conjunción poeta-hombre que permanentemente arriesga –fue o intentó ser éste el riesgo de Luis Cernuda–, viene ahora nuestro poeta a explicitar un juicio ético: se necesita «valor» (su contrario: cobardía) para no limitarse al «entredecir» o decir entre líneas. Lo que hay que inmediatamente subrayar es que el surrealismo ha pasado a ser, decididamente y tal como lo concibió Cernuda, más que «una liberación de la expresión» una liberación del hombre que la expresa, la liberación de toda una conciencia (como ya advirtió también Octavio Paz). Y más que un achaque a un problema de expresión –aunque los hay– la opinión de Luis Cernuda sobre la poesía de Vicente Aleixandre se desvía a la contradicción del hombre «enmascarado» y por consiguiente sin «valor» que cree ver en Aleixandre[9].

Dirá Luis Cernuda en otro temprano texto, en el que elogia la obra aún desconocida –surrealista– de Aleixandre como «una de aquellas pocas por las que fluye esa corriente rara e inagotable que se llama poesía»: «Parece como si él quedase un tanto al margen de sí mismo, irónico espectador de su propio espíritu»[10].

¿Pero quién se queda al margen? ¿Es fácil saber quién se queda al margen? ¿Es posible no quedarse en el margen?

Luego de detenerme, aunque muy brevemente, en el relato cernudiano de su encuentro con Vicente Aleixandre y revisar algunas de sus opiniones sobre la escritura surrealista de su amigo, me interesaría recordar, para cerrar estas aproximaciones a un tema que merece mayor desarrollo, un tercer episodio «real» que vuelve a encontrarlos y a originar otra interesante trama textual de ambigüedades, decires y desdecires. Paso por alto tantos otros hechos que compartieron y llego o arribo al homenaje de *La caña gris* a Luis Cernuda en 1962.

Luis Antonio de Villena, que con tanto respeto y conocimiento se ha acercado a la relación entre Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, larga sucesión

[9] *Rafael Santos Torroella ha dicho en relación a esta misma cita: «Ese valor sí lo tendría Cernuda. Como igualmente lo tendría Dalí. Y uno y otro, en este aspecto y en momentos cruciales de su juventud, serían quienes más a pecho descubierto hicieran suya la triple consigna que, según el propio Cernuda, envolvía el surrealismo en su «protesta total contra la sociedad y contra las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política» (textualmente, sin antifaz suavizador, la trilogía vitanda era, como bien se sabe, la Religión, la Familia y la Patria). «[En «Aproximaciones a un tema (Salvador Dalí y Luis Cernuda)», en* A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963], *Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988, p. 77].*

[10] *«Dos poetas», en Luis Cernuda:* Prosa. I. (Obra completa. II) *(1994: 45).*

de encuentros y desencuentros[11], nos acerca al relato indirecto del poeta de Velintonia 3:

> (...) cuando en 1962 se preparaba el homenaje a Cernuda de la revista valenciana *La caña gris*, su organizador (Jacobo Muñoz) pidió a Aleixandre colaboración. (...) Aleixandre –en recuerdo nuevamente de la vieja amistad juvenil– prometió un texto. Y pensando qué podría agradarle, y conociendo el rechazo de Cernuda a su leyenda de intocable, de *licenciado Vidriera*, escribió una prosa –*Luis Cernuda en la ciudad*– en la que, en tono lírico y ensalzado, se recuerda con él, caminando por la calle Fuencarral, rumbo a la Puerta del Sol, el día de la proclamación de la República (no se dice, se insinúa), gozosamente hundidos entre la marea humana. (...) La revista apareció a fines de 1962 (...) y Aleixandre supo que el resultado había sido muy del gusto del poeta, homenajeado sobre todo por la joven generación del 50. A todos escribió cartas de agradecimiento. Muchos se lo comentaron a Vicente. Él nunca recibió nada (...) Con todo (...) alguien (...) le contó a Vicente la opinión de Luis. Todo le había gustado en la revista –decía– salvo las colaboraciones de *Aleixandre y del Sr. Gil-Albert*.
>
> Y más explícito remataba: *¡Hay que ver ese Aleixandre! ¡Ponerme a mí entre la multitud!* El resto es silencio[12].

¿Qué ha escrito Vicente Aleixandre? El segundo encuentro –ahora *evocación*– en homenaje a Luis Cernuda: «Luis Cernuda, en la ciudad»[13], en el que rememora, como acabamos de leer en la cita de L. A. de Villena, la inmersión, junto al amigo, en el movimiento / vida / historia de la multitud / masa / río el día de la proclamación de la II República española. Inmersión o fusión en el río /amor.

[11] *Vicente Aleixandre publicó «Luis Cernuda deja Sevilla» en la revista* Cántico *(Córdoba, Números 9-10, agosto-noviembre 1955, II Época. Pp. [345] – [346]. Cito por* Cántico. Hojas de poesía, *Córdoba 1947-1957, prólogo e Índices Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares, Exma. Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, Córdoba, 1983). Tres años más tarde, en 1958, incluye este texto en su edición de* Los encuentros *(cito por* Obras completas; *1968: 1223-1226), en versión sumamente modificada. A la recreación del primer encuentro, en 1928, agrega ahora una segunda parte en la que destaca el «cambio» y sintetiza el «doble movimiento» de distancia y acercamiento –nuevamente la* máscara *y la* transparencia– *en que consistió toda su relación con el autor de* La realidad y el deseo.

[12] *Luis Antonio de Villena, «Cernuda recordado por Aleixandre. (Notas de vida y literatura)», en* A una verdad. Luis Cernuda. [1902-1963], *Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988, pp. 87-88.*

[13] *Incluido en* Homenaje a Luis Cernuda *de* La caña gris, *Valencia, núms. 6-7-8, otoño 1962, pp. 11-12 (a los sesenta años de Cernuda y a los veinticinco de su ausencia física de España). Pasó a formar parte, con mínimo cambio, de la sección «Evocaciones y pareceres» en las* Obras Completas *de Vicente Aleixandre (cito por Vicente Aleixandre:* Obras completas, *prólogo de Carlos Bousoño, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 1608-1610).*

¿Y por qué se queja Luis Cernuda, que escribe, y ese mismo día, un poema como «En medio de la multitud», del libro que se llamará *Los placeres prohibidos*? Leamos las consideraciones que nos aporta Francisco Chica, luego de revisar «La existencia del territorio común en el que se mueven durante estos años las obras de Cernuda, Aleixandre y Prados, unidas por un mismo impulso iluminativo que les lleva a hacer del amor la única fuerza capaz de transformar el mundo».

> Pero volvamos a *Los placeres prohibidos*, libro en el que su voz individual, sometida quizás a las tensiones de la pasión que hemos comentado estalla en un incontenible grito de ira capaz de conmover los cimientos mismos de lo establecido. Hay un dato que conviene tener en cuenta: con la sola excepción de tres de ellos, todos los poemas que componen la serie fueron escritos entre el 13 y el 30 de abril de 1931, fecha exacta de proclamación de la II República española[14].
>
> El hecho actúa, sin duda, de telón de fondo de unos textos en los que el autor, siguiendo el impulso de los acontecimientos, asume, de forma evidente, el trepidante ritmo vital y el ansia de libertad de esos días. Sin embargo, y aunque resulte inseparable de ellos, no es la convulsiva marejada ideológica del momento lo que estos versos traducen de forma directa, sino la insaciable sed emancipadora de la que nacen. Surgidos de un tirón, el espíritu que preside el conjunto toma cuerpo ya en el primero de los poemas, «Diré cómo nacisteis», contundente proclama homoerótica expresada en términos jacobinos por el autor y uno de los más impresionantes manifiestos en favor de la libertad individual escritos en la poesía española.

Hemos regresado al territorio de la *máscara* y la *transparencia* en el que se juegan hombre y poeta, como Cernuda quería, aunque entrevisto ahora este territorio desde otra perspectiva y con otros textos: la antinomia de lo privado / personal / intransferible «licenciado Vidriera» versus lo público / compartido / comunitario. O la vuelta al anclaje del «yo» o lo privado en la historia de la autobiografía espiritual que es la obra de Luis Cernuda ver-

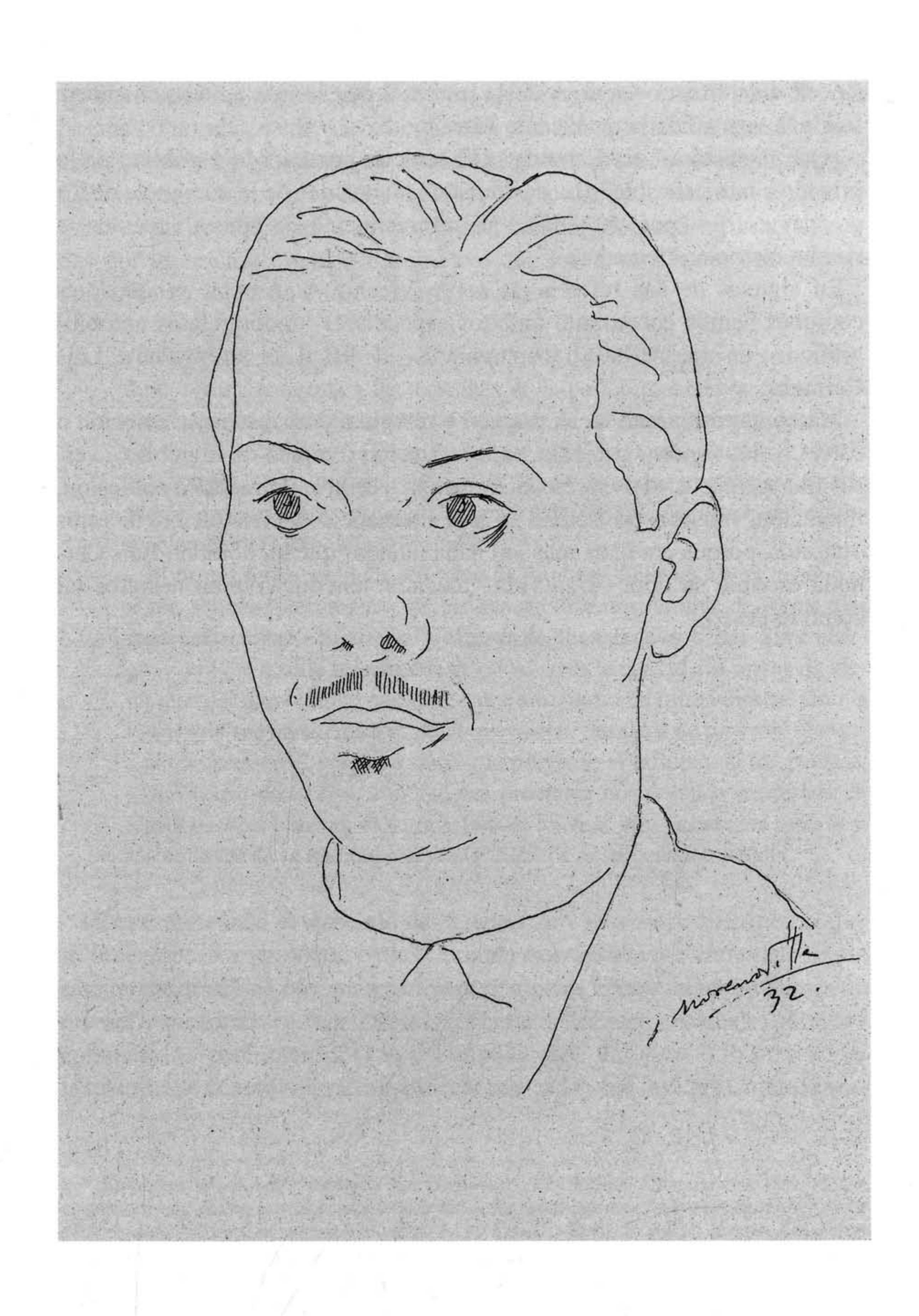
[14] *En nota a este párrafo, agrega Francisco Chica: «Aleixandre ha contado la manera fervorosa con que Cernuda y él se sumaron a los actos celebrados en la Puerta del Sol el 14 de abril de 1931 («Luis Cernuda en la ciudad» [...]). Frente a la visión que da el narrador, obsérvese, no obstante, la forma (bastante más compleja) en que Cernuda parece vivir este mismo hecho en dos poemas de* Los placeres prohibidos *escritos ese mismo día, los titulados «Unos cuerpos son como flores» y «En medio de la multitud», este último censurado por el autor al incluirlo en la 3ª edición de* La Realidad y el Deseo *(1958). Cito por Francisco Chica: «Luis Cernuda y la tentación surrealista (1928-1931)», en VV.AA.,* Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda (1902-1963) *(2002: 230).*

sus el «nosotros» o «todos» de la multitud con la que amorosamente se funde la voz solidaria de Vicente Aleixandre.

¿Qué molestó a Luis Cernuda? ¿El carácter compartido y público de lo privado e intransferible? ¿La develación –insinuada– de la referencia de los poemas escritos por estos días? ¿El acercamiento de ambas voces en la común intención liberadora?

En algunas de sus referencias sobre Vicente Aleixandre y anécdotas comunes hemos encontrado ámbitos especulares –todos relatos autobiográficos– en que se ha «transparentado» el difícil, el ambivalente Luis Cernuda.

Máscara, «otro», ausencia, margen o marginalidad, distancia, sujeción o cárcel, velo, temor o cobardía, exteriorización o tópico de lo público, versus transparencia, «yo», presencia, entrega o centro, intimidad o confesión, liberación, valentía, privacidad... En la alternancia, sin resolución, de estos opuestos, porque era nada más –ni nada menos– que un hombre, Luis Cernuda escribió su obra –y su vida– fecunda, abierta, viva en nosotros tal como lo deseó.



Luis Cernuda por José Moreno Villa (1932)

DOSSIER
Felisberto Hernández
(1902-1964)

Coordinador:
GABRIEL SAAD


NI SIQUIERA
UN BESO
por
BERTA
RUCK
EDICIÓN ESPECIAL
DE LA
"NOVELA ROSA"
BOC
QUET

Felisberto Hernández: un estudio del régimen de la mirada*

Teresa Porzecanski

La mayor parte del relato *La casa nueva* gravita en torno a una sencilla conversación mantenida en una mesa de bar entre un «yo» que relata y un amigo que intenta explicarle por qué han fracasado todas las tentativas para conseguirle al primero un contrato de trabajo a los efectos de ofrecer un concierto de piano. En el análisis de este diálogo, pueden pensarse algunas hipótesis respecto de la modalidad de observación de «lo real-social» en la narrativa de FH. La pregunta que conduce este análisis inquiere respecto de cuál es la perspectiva desde donde se mira «lo real-social» en FH y cómo se estructuran las relaciones del narrador con ello. Consideramos «lo real-social» como el conjunto de convenciones colectivas que legitiman un cierto tipo de descripción del mundo. En la escritura de FH, esa descripción aparece desafiada a través de un tipo particular de mirada, un cierto «régimen de la mirada» que impregna sus textos y les confiere características peculiares.

La mirada deslizante

Se ha sostenido la íntima relación entre la obra de FH y diversos aconteceres de su vida personal[1] al punto de que sus cuentos podrían considerarse cuentos autobiográficos en un sentido a la vez sesgado y subyacente. Hay un punto de partida que es la realidad consensuada, aquella negociación de sentidos y definiciones legitimadas por una comunidad, asentadas en el sentido común construido colectivamente, pero en los textos de FH, rápidamente, «los objetos y personajes extraídos de la realidad de su vida, nacen ruidosa, lujosamente a otra vida y allí su desenvolvimiento es el propio transcurrir de la narración (...)[2]. Este mismo desplazamiento lo nota

* *Utilizamos el concepto de «régimen de la mirada» en el sentido que Foucault lo emplea en su arqueología*

[1] *Giraldi de Dei Cas, Nora,* Felisberto Hernández, del Creador al Hombre, *Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1975, 128 pp., p. 11.*

[2] *Ibid., p. 13.*

Julio Cortázar, cuando afirma que existe, en la escritura de FH, un «deslizamiento a la vez natural y subrepticio que de entrada hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando la otredad vertiginosa...»[3]. Se trata de un movimiento que opera especialmente a través de la mirada. Su recorrido, que parte, como en el caso de *La casa nueva*, de la observación distanciada y fría del rostro de su interlocutor, se eleva gradualmente por encima de la situación concreta para abarcar toda la escena, y, desde allí, llegar a planos más abstractos, donde un pensamiento arborescente despliega y abre la situación original hacia la conexión indirecta con sentimientos y emociones («Mi amigo se encontró, de pronto con que yo me había ido de allí –a la luna según él– y le había dejado mi cara, sin duda inexpresiva como el traje que dejamos colgado en una silla mientras dormimos»)[4].

Las exigencias de «lo real-social»

«Lo que yo quiero verdaderamente, es descansar los ojos –escribiendo me los canso menos– la cara y el alma. Si yo no estuviera escribiendo, tendría que mostrarle a mi amigo una sonrisa, un gesto y unas palabras que respondieran a ideas que él se ha hecho de mí y que a mí me conviene que tenga», escribe FH en *La casa nueva*[5]. En este relato, las relaciones humanas se presentan como agotadoras, demandantes de atención y de reciprocidad. Un sustrato de cansancio y de previsibilidad caracteriza el ámbito de la interacción social en los pueblos pequeños del área rural del Uruguay, y reclama de sus protagonistas ciertas maneras preestructuradas, ciertas máscaras, ciertos gestos preparados para generar en el otro una imagen «adecuada» a la circunstancia y a las expectativas de sus actores. Se trata, en todo caso, de un comportamiento social deliberadamente controlado por el propio sujeto a fin de ofrecer una cierta imagen a los otros. En este mundo de las apariencias, tal como sostiene E. Goffman[6], hay implícita toda una dramatización que enmarca las relaciones de interacción social, y

[3] *Julio Cortázar, Prólogo a* La casa inundada y otros cuentos, *en Rela., Walter (Introducción, selección y bibliografía),* Felisberto Hernández, valoración crítica, *Editorial Ciencias, Montevideo, 1982, 140 pp., p. 28.*

[4] *Felisberto Hernández,* La casa nueva, *en* Las Hortensias y otros cuentos, *Editorial Lumen, Barcelona, 1982, 176 pp., p. 164.*

[5] *Ibid., p. 161.*

[6] *Erving Goffman desarrolla la teoría de la dramatización implícita en las situaciones de interacción social. Ver por ejemplo,* La presentación de la persona en la vida cotidiana, *Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1993.*

que las codifica de una manera dada. En su obra, *La presentación del yo en la vida cotidiana*[7] se estudian los «desempeños teatrales» de los actores sociales en su interacción día a día, la que el autor denomina «interacción ritual». La codificación de gestos y posturas, de conversaciones previsibles, regula la vida social y la transforma en un guión dramático, repetido una y otra vez por sus actores. En el cuento de FH, ausencia de espontaneidad, pero especialmente, de descanso, pautan la vivencia del «yo» que narra las vicisitudes que le auguran el fracaso de su próximo concierto de piano. Según se acusa al pensamiento de E. Goffman, de que «esta visión aparentemente cínica de la sociedad encubre su repulsión a las jerarquizaciones convencionales y su crítica a una sociedad utilitarista»[8], también puede decirse algo similar respecto de la perspectiva con que FH mira el mundo de lo «real-social».

En el polo opuesto a la agotadora interacción social, la escritura aparece como el lugar de reposo de la mirada, como el sitio de la reflexión y la abstracción, en claro desafío al espacio de la interacción: «(...) y como me cuesta mucho levantarme y llegar a los altos lugares en que me han puesto las ilusiones que él se hace de mí, prefiero meter los ojos y la cara en este papel y despistar a mi amigo con esta fuga de signos»[9]. Puede apreciarse aquí, nuevamente, una profunda grieta entre la imagen construida por el interlocutor, y la simulación que le demanda a cada sujeto la vida social propiamente dicha. Esta fisura está bien descrita por Ítalo Calvino cuando anota, como característica relevante de la escritura de FH, «su modo de dar lugar a una representación interior de la representación...»[10].

La ingobernabilidad de la mirada

«Tuve que dejar de escribir un rato porque los ojos se me escaparon para la calle... (...) también se me iban a la sombra de los naranjos...»[11] sugiere que, a pesar de las exigencias del ambiente exterior, la subjetividad se ve convocada por los estímulos de ese ambiente o al menos, por algunos de sus elementos, como si no pudiera ser del todo controlada y retenida en el espacio reflexivo interior, donde el individuo encuentra su calma. Asimis-

[7] *Ibid.*
[8] *Teresa Frota Haguette,* Metodologías Qualitativas na Sociología, *Editorial Vozes, Petrópolis, 1987, p. 47. Trad. del portugués de la autora.*
[9] *Felisberto Hernández,* op. cit., *p. 162.*
[10] *Ítalo Calvino,* Felisberto no se parece a ninguno, *En Rela, Walter,* op. cit., *p. 24.*
[11] *Felisberto Hernández,* op. cit., *p. 163.*

mo, cuando FH escribe «los ojos se me habían trepado a las tejas de los viejos techos...»[12] vuelve a sugerir la disociación entre la voluntad del «yo» y la de la mirada. Esta última es vista como autónoma y, en cierta medida, ingobernable. Son estas condiciones de autonomía y rebeldía de la mirada propia, sobre las que construye FH, a través de la imaginación, sus conexiones con lo sensible. Lo que J. P. Díaz, denomina «actividad creadora de la mirada»[13] e interpreta como «rechazo del mundo desde el punto de vista de la acción»[14] está presente en este cuento aludido de FH: si es constantemente difícil actuar sobre «lo real», entonces es terapéutica y compensatoria la distancia tomada a partir de la observación. Se trata de la autonomía e individualidad últimas del acto de observar. Se trata de un tipo de observación que no es «funcional» a la circunstancia ni condesciende a los consensos ya instaurados por la mirada colectiva y canónica, sino que es siempre disyuntiva, y actúa escindiendo emociones, objetos y personas, para volver a presentarlos (a re-presentarlos) en su desarticulación de unos respecto de los otros. Dislocadora, desmembradora, fragmentante, esta mirada escinde y recombina las partes, inaugura nuevas combinaciones, reinventa el mundo.

«Lo real» como acumulación de obstaculizaciones

«Lo real» es concebido como la acumulación de obstaculizaciones que componen las largas explicaciones del amigo. «(...) la Comisión pro Fomento Escolar tenía mucho dinero y podría haber ofrecido un concierto para los niños, pero había empleado todo el dinero ofreciéndoles un servicio de dentista. Después había seguido el fracaso de los clubes: uno se había gastado todo en una fiesta y el otro no tenía ni para una fiesta. Entonces me dijo que, desde hacía tiempo, socios de dos clubes habían formado un grupo de contribuyentes para actos extraordinarios, pero que aún «esos» estaban «quemados» por los abusos. Y por último vino lo más sabido: que no se podría hacer un concierto vendiendo entradas porque no había ni tiempo, ni quién quisiera comprometerse paral a venta y que, en el mejor de los casos, no cubría los gastos»[15]. Esta cadena de impedimentos ilustra la percepción, por parte de FH, de ciertas características de los pueblos

[12] *Ibid.*
[13] *José Pedro Díaz,* Felisberto Hernández, su vida y su obra, *Editorial Planeta, Montevideo, 2000, 277 pp., p. 228.*
[14] *Ibid.*
[15] *Felisberto Hernández,* op. cit., *pp. 164-165.*

pequeños en el Uruguay rural: escasos recursos, falta de iniciativa y una sistemática mentalidad negativa y escéptica. Sin llegar a postular la existencia de «mentalidades» colectivas regionales o nacionales, quizá pueda concebirse un cierto modo general de pensar presente en estos ambientes, que es bien descrito por FH en la sarta inacabable de «impedimentos» que se interponen a la realización del concierto. Se trata de la minucia, de la obstaculización por el detalle, de la estrechez de miras.

Los engendros del silencio

Una preocupación por el ámbito íntimo, por su capacidad de engendrar objetos simbólicos, atraviesa todo el relato *La casa nueva*. Ese ámbito de la intimidad, es el que da a luz emociones y recuerdos y es, en definitiva, el que produce sorpresas en la interpretación de «lo real» ya codificado: «yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamiento, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que sobre ellas tenemos hechas»[16]. O bien, «...quería comprender qué cosas se producían en el silencio íntimo de los demás...»[17], o «...a mí me encantaba verlos entregados a su "silencio"...»[18]. En esta dimensión silenciosa, habita una realidad inexpresable, un mundo sin palabras, al parecer, más verdadero y «real» que el que ellas puedan describir, y en cierta medida, un tipo de mundo opuesto a las palabras: «Yo trataba de separarla de sus palabras como quien separa una golosina de infinitos cartones, papeles, hilos, flecos y otras incomodidades»[19].

El silencio es concebido como fuente inagotable de producción de elementos emblemáticos, aún cuando se trate de un ámbito fantasmático, inalcanzado por las palabras, y necesariamente opuesto al discurso: la gestación misma de la sustancia entrañable que luego nutrirá las diversas visiones del mundo. Ese lugar sin palabras es también el lugar de la mirada muda, anterior a todo testimonio, prediscursiva.

Efectos disruptivos

Como anotamos, el narrador se desdobla en: a) uno que mantiene la conversación con el amigo en el bar, y b) otro que observa la conversación y a

[16] *Ibid., p. 169.*
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid., pp. 170.*
[19] *Ibid.*

sí mismo, y que observa, también, sus propios recuerdos. Es justamente el discurso de éste último el que construye la narración, al tiempo que destruye, con su lógica disociativa, la otra lógica, argumental. Se trata de «un proceso que no sólo tiende a anular la temporalidad, sino la coherencia de su personalidad: el esfuerzo que hace para recobrar el pasado lo pone a él, o a una parte de él, fuera del tiempo, o de la tierra»[20]. Así, el régimen de la mirada en la escritura de FH, se yuxtapone a la acción, a la vida misma. La perspectiva de esta mirada procede de otra dimensión, más abstracta, menos localizada, y especialmente más despersonalizada que la requerida por la acción social corriente en la vida cotidiana.

Emparentada indirectamente con lo religioso, en el sentido de «religarse» con una totalidad mayor, abstracta, entera e inexpresable, la escritura que desata esta mirada invoca tangencialmente otra vida, una vida «pensada» y distanciada de la otra, independiente y autónoma, cuyo propósito mediato e inmediato no es aparente a primera vista. Sus sutiles efectos disruptores deshacen las relaciones ya legitimadas por los discursos convencionales que articulan las prácticas sociales canonizadas. Se trata, entonces, de una mirada que atomiza, que desarticula y atribuye autonomía a los objetos y a los sentimientos, liberándoles de la red anterior de interdependencias ya cristalizadas y, por eso mismo, muertas. De este modo, al apartar el lector de los supuestos implícitos y legitimados por la racionalidad colectiva, el régimen de la mirada del narrador estimula una nueva forma, más enriquecida y libre, de subjetividad. Pero además, revive sus estímulos perceptivos, los recarga del desorden necesario para estimular la imaginación, los devuelve al terreno de un silencio que es fuente de otros ordenamientos discursivos. Es en este último sentido, que puede hablarse de la escritura de FH como regenerativa.

[20] *Díaz, José Pedro,* op. cit., *p. 245.*

Felisberto en el umbral

Juan Gargallo

En algún recoveco de la red, agazapado tras sucesivas capas virtuales, se esconde Felisberto Hernández, insólito narrador atrapado en las no menos insólitas circunstancias que rigen el mundo editorial de nuestros días. Su azaroso domicilio de hoy se beneficia de las confidencias de los amigos o de la intuición cibernética de los navegantes. Tal vez no le hubiese defraudado ese momentáneo destino. Pero ¿cómo saberlo?

Tras veinticinco años de distancia, este nuevo encuentro personal con Felisberto Hernández se nutre y es deudor de las imprecisiones del recuerdo y de las muy precisas fuentes de la melancolía, pero su piel narrativa no debe de haber cambiado, me digo resignado. Su lector sí lo ha hecho, y la modesta casa actual del artista uruguayo se presenta ante sus ojos como una interrogación o un enigma: una casa es como un traje querido y usado, pienso, una casa da siempre la exacta medida de sus moradores, aunque sea provisional: apenas una carta fechada en 1941 y una breve selección de cuentos *–El acomodador, Nadie encendía las lámparas, Menos Julia, La envenenada, Elsa, El cocodrilo, Muebles «El canario»–.*

¿Es suficiente? Es suficiente, en todo caso, para entrever el coraje entre risueño y desesperado de este irrepetible pianista y narrador o los desconcertantes destellos de un mundo poético que renace y se eclipsa a cada instante.

En una carta que dirigida a su mujer reproduce ahora la pantalla del ordenador («20-X-41 y a los 39 justos» –reza el encabezamiento–), Felisberto Hernández da cuenta de una decisión que sabemos definitiva: «Te diré que embalaré (dijera Julio) con las cosas del arte y la novela. He pensado en las dimensiones posibles de esta existencia y veo que no tendré tiempo para hacer más preparativos para una base de cultura fuera del arte y que me sirva para el arte».

Consciente de las limitaciones de su formación, advierte más adelante: «Entonces me dedicaré a leer las novelas modernas que pueda conseguir y a estudiar formas, estructuras y el mundo de extrañas y misteriosas relaciones –no causas– en el arte». Y tras esta breve poética disfrazada de proyecto aparece la conmovedora figura que parece contemplarnos desde el fondo de agua de sus relatos: «Por desánimo, por soledad, por incompren-

sión y desinterés, renuncié a lo mío y empecé a morirme en sensaciones que no eran mi vida, en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza y no sabes con qué desesperación trato de despertar, de ser sensible a la vida. Y lo haré aunque esté solo. Pelear por eso mío. Empezar como un adolescente en esa forma de arte».

Felisberto aparece ya en esta carta, tempranamente, en el umbral: «No pienses ni por un segundo que no seguiré la novela. Nada más improbable que eso. Y tú fuiste la que me provocaste y de ahí vendrá mi salvación si es que alcanzas a comprender todo lo que eso será para mí».

Y en la aceptación de ese destino buscado y acaso inevitable, una frase que hoy nos estremece combina orgullo e íntima seguridad, lo retrata ante los lectores del futuro y consagra su disposición a la escritura como ascesis y lugar de recogimiento: «Sólo yo sé lo que he pensado, penado y aprendido en este retiro».

Ítalo Calvino ha dicho de él que es un escritor diferente, «un francotirador que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas». Si algo obsesiona a quienes transitan por los relatos de Felisberto Hernández –creía recordar de su apresurado conocimiento en mis años bearneses– es esa inasible presencia o perfil que se esconde, nos atisba y nos esquiva en cada trecho del recorrido, más allá o más acá de la figura del narrador o de la imagen del pianista poeta hibernada por los años.

*

En la teoría literaria actual se ha urdido una maraña de conceptos, más o menos operativos, cuyo fin no es otro que la elaboración de un modelo que contribuya a desvelar la suma de pliegues y aristas que constituyen los mecanismos del relato. Humberto Eco ha reflexionado sobre estos temas con cierto detenimiento en *Los límites de la interpretación*, y de entre los elementos del modelo teórico que recrea caben destacar por su interés los de Autor y Lector Modelo, es decir aquellas hipótesis sobre el autor y el lector que de alguna manera están contenidas en el texto. La virtualidad de estas figuras se puede plantear, sin embargo, siguiendo el itinerario inverso (en lugar de partir del texto, partir de la necesidad de su existencia por parte de escritor y lector), y vemos entonces que para comprender el proceso de gestación e interpretación de un texto literario la creación de estos dos polos hipotéticos puede permitirnos abarcar unitariamente una serie de aspectos muy diversos. La distancia por un lado entre Autor Modelo y autor empírico, y Lector Modelo y lector empírico por otro, es una distancia que

nunca se puede franquear, ya que los empíricos pertenecen al universo de las realidades humanas y los modelos a esa zona fronteriza entre el universo de las realidades humanas y el universo del texto.

El Lector Modelo sería, siquiera parcialmente, una creación y una necesidad del autor empírico, especie de destinatario ideal al que se dirige el texto a través de una serie de estrategias que han sido concebidas pensando en él, en su competencia y sensibilidad. Resulta, pues, una figura que ilumina el proceso de gestación de una obra.

El Autor Modelo es una creación del lector empírico, especie de autor ideal que desde el texto entra en contacto con el lector por medio de una serie de estrategias que éste debe de ser capaz de desentrañar (polo útil, naturalmente, en la fase interpretativa).

Dos entelequias, pues, dos seres reales y dos estrategias: el modelo permite conectar con muchas preocupaciones de la hermenéutica actual. Y, no obstante, hay una posible simetría en este proceso que no se suele abordar: si se reconoce la distancia que media entre el lector y el texto (aspecto esencial de las teorías hermenéuticas), no parece reconocerse, en cambio, una distancia probablemente simétrica aunque de naturaleza distinta entre texto y autor, distancia que éste no consigue reducir o eliminar (*Nous sommes toujours, même en prose* –escribe Paul Valéry en *Tel Quel*–, *conduits et contraints à écrire ce que nous n'avons pas voulu et que veut ce que nous voulions*). Tal vez en relación a esta distancia insalvable ha escrito Humberto Eco estas líneas:

> Ferraresi (1987) ha sugerido que entre el autor empírico y el *Autor Modelo* (que no es sino una explícita estrategia textual) hay una tercera figura más bien espectral que ha bautizado como *Autor Liminal*, o autor «en el umbral», el umbral entre intención de un determinado ser humano y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual.

Esta nueva figura del Autor Liminal o autor «en el umbral» parece especialmente indicada –yo diría que es imprescindible– al considerar el caso singular de los relatos de Felisberto Hernández, uno de los raros creadores en quienes la distancia que media entre el hombre que fue y el Autor Modelo que crea el lector es, más que infranqueable, abismal. Porque entre las estrategias textuales que emplazan al lector y el hombre que escribe aquella carta de 1941 la distancia es tan vasta que solamente puede ser recorrida por nuestra intuición de un Felisberto otro, «en el umbral», capaz de asumir el misterioso salto de la creación poética y el acto mágico en que cristalizan sus relatos.

La cuestión no es baladí, y acaso radique en ese espacio sin colmar buena parte de ese ser diferente que reconocía en él un asombrado Ítalo Calvino.

Porque Felisberto Hernández nos hace vivir –¿vive él mismo?– en una de esas ciudades invisibles que con la sabiduría de un orfebre fue capaz de proyectar la imaginación creadora de Ítalo Calvino –esas admirables ciudades que se expresan a sí mismas en la voz de Marco Polo, el narrador por excelencia de las realidades ignotas–. Su sustancia es verbal, del mismo modo que es verbal la calidad de los sueños que nos habitan: se expresan y nos expresan encarnándose en un lenguaje que se vivifica, define un flujo y crea un territorio que por su misma textura resulta impermeable al análisis y al que sólo alcanzamos a definir como propio del texto poético.

Pero con una diferencia: Ítalo Calvino nos muestra sus ciudades desde fuera, crea una perspectiva que las magnifica en nuestro interior; Felisberto Hernández, como hemos dicho, nos hace vivir en ellas.

Si en *Nadie encendía las lámparas* las primeras líneas nos enfrentan ya a la decidida creación de un mundo que se enraiza en la esencia íntima de la narración («Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de seres queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos»), será en *El acomodador* donde el lector que soy y el que hace veinticinco años fue se funden en un mismo ser que deambula por un itinerario imprevisible, siguiendo las huellas de un Felisberto equidistante del narrador funambulista, del autor y de ese Autor modelo que ejerce a cada momento su arte de prestidigitación.

Y ya abriendo el relato, ante esa «ciudad grande» y atravesada por un río que brota de dos trazos y nos vemos obligados a aceptar, Felisberto aparece de nuevo en el umbral: para ser exactos, en el umbral de ese espacio que sólo tiene sentido en tanto que espacio literario.

El segundo parágrafo nos sitúa inermes y sin posible apelación ante un auténtico motor narrativo: «Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad». (Imposible no relacionar las confidencias del narrador-ratón con las de la carta reproducida sobre «el mundo de extrañas y misteriosas relaciones –no causas– del arte»; porque es ahí donde estamos, precisamente, en el terreno de un arte literario ejemplar en el que tres autores y la máscara del narrador-cómplice nos obligan a vivir las dimensiones de una pesadilla que no ha hecho más que empezar.)

¿Cómo debió de pensar Felisberto Hernández a sus lectores del futuro? ¿Maravillados, incómodos, inquietos, divertidos, angustiados? ¿Existen pesadillas placenteras, impregnadas de lunático humorismo? ¿Por qué se obstina Felisberto en jugar con nosotros a un juego del que tal vez nadie conoce las reglas? ¿O sí las conoce Felisberto? En *El acomodador* todos estamos apresados –también Felisberto Hernández– por unos mecanismos y una vorágine que nos arrastra en pos de un Felisberto otro que siempre va por delante.

Y el narrador-cómplice que oficia de maestro de ceremonias parece complacerse en administrar los ritmos de este equívoco que desafía toda idea de realidad.

Apresados en la vorágine, las sucesivas oleadas y remolinos nos arrastran. De la mano del narrador (pero Felisberto va por delante), la ciudad nos ha abierto sus puertas. Con su aire de *clown* de cine mudo, es el narrador-acomodador-protagonista quien da un primer paso de minué:

> (...) enseguida me colocaba en el lado izquierdo de la platea y alcanzaba a los caballeros tomándoles el número; pero eran las damas las que primero seguían mis pasos cuando yo los apagaba en la alfombra roja. Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en paso de minué. Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio. No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo.

Pero el escenario cambia de improviso, y aunque deja abiertas todas las posibilidades («por último salía a registrar la ciudad») será ahora una habitación la que esa luz que nos obsesiona en sus relatos crea para los lectores («Apenas encendía la luz, se coloreaban de golpe las flores del empapelado; eran rojas y azules sobre fondo negro»). Un contrapunto inquietante y repetido hará acto de presencia por vez primera: «Después apagaba la luz y seguí despierto hasta que oía entrar por la ventana ruidos de huesos serruchados, partidos por el hacha, y la tos del carnicero».

El agujero sin fondo que acaba de abrir ante los lectores el Felisberto liminal, sin embargo, queda pronto olvidado y presto ante la dinámica figura del narrador (narrador comensal, en estos momentos) que impone otro cambio de escena: el lujoso comedor gratuito, presidido por el silencio y al que se llega a través de «un hall casi tan grande como el de un teatro». Es el turno del Autor Modelo, puede que sienta el lector, quien organiza cuidadosamente el dispositivo absurdo y brillante que da vida al fastuoso escenario: la gigantesca orquesta de los comensales dominada olímpicamente por el director-anfitrión (frac negro, figura alta, cabeza inclinada a la dere-

cha), que picotea en los platos y ejecuta una extraña composición interior («entonces cada profesor de silencio tocaba para sí»); la leyenda de la hija que se había salvado de morir ahogada en el río, puesta en duda por el narrador («yo insistía en suponer que la hija se había ahogado»); el vacío sobre el que se dibuja «la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras sostenía el cristal de la copa»; los servidores-vigilantes atendiendo a esos comensales «como dormidos» a quienes el narrador también imagina ahogados, inclinándose sobre los platos «como si quisieran subir desde el centro del río y salir del agua»; la irreverente presencia de la muerte, por último –el tiempo interno del relato se estira como una perversa goma de mascar–, que culmina esta escena subterránea o submarina con algo de «extraño sacrificio»:

> Una vez en aquel comedor oí unas palabras. Un comensal muy gordo había dicho: «me voy a morir». Enseguida cayó con la cabeza en la sopa, como si la quisiera tomar sin cuchara; los demás habían dado vuelta sus cabezas para mirar la que estaba servida en el plato, y todos los cubiertos habían dejado de latir. Después, se había oído arrastrar las patas de las sillas, los sirvientes llevaron al muerto al cuarto de los sombreros e hicieron sonar el teléfono para llamar al médico. Y antes que el cadáver se enfriara ya todos habían vuelto a sus platos y se oían picotear los cubiertos.

El narrador que enferma de silencio nos recuerda demasiado al Felisberto Hernández de la carta de 1941: «Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante».

El Autor Modelo, sin embargo, acudirá en su ayuda de inmediato, y tras imponer un nuevo cambio de escenario introducirá esa fantástica luz de los ojos del narrador que enciende las flores, ahora violetas, de la pared de su habitación. La estructura interna del relato sufre una inflexión y se encamina decididamente hacia la realización de esa «lujuria del ver» que el narrador vindica. Las sucesivas oleadas de planos narrativos en busca de aquella mujer bellísima, que «parecía haber sido hecha con las manos después de haberla bosquejado en un papel», permitirán desplegar una nueva imaginería que se desmoronará bruscamente en el despertar final, justo después de la visión macabra que conecta con todos los agujeros negros que Felisberto ha ido disponiendo a lo largo del relato.

La ciudad, que en las primeras líneas era apenas definible por ese río que va anegando las páginas, se empequeñece a medida que el interior de la

mansión se agranda, a la espera de esa singladura disfrazada de persecución por calles, cines de barrio y tabernas, donde el narrador conoce la certidumbre de haber penetrado con su luz «en un mundo cerrado para todos los demás». La imaginería se renueva ya con la aparición del mayordomo, que «parecía un orangután, pero [que] al verlo de costado, con la cola del frac muy dura, parecía un bicharraco». Y entre lamentos que suenan como roncos graznidos y amenazas del narrador se inaugura esa cabalgata de visiones que vertebra la estructura interna del relato.

La cohesión de este amplio despliegue de imágenes se consigue gracias a la figura del narrador que unifica la trama, por supuesto; pero hay también una unidad profunda asegurada por la presencia, discontinua y sin embargo tenaz, de ese autor «en el umbral» que parece esconderse en cada tramo del relato, común a los mejores logros de la literatura fantástica. Pocas veces su presencia habrá sido tan perturbadora como en estas páginas, donde los espacios imaginarios se ven literalmente salpicados por esos agujeros negros que parecen apuntar a nuevas realidades y proponer perspectivas distintas, pero que en el fondo –y es difícil decir cómo– acaban echando sus raíces en nuestro propio subsuelo de lectores.

El espacio literario se puebla de «mundos posibles» más allá de los límites de toda realidad conocida. Es como una suma de explosiones que se suceden en una auténtica orgía visual, y gracias a ella nos introducimos en un sueño en el que el narrador-perro, embargado por las ideas y sentimientos de su madre, es transportado por la cola nupcial de la mujer que avanza lentamente en el interior de una iglesia; o aún, en esas extraordinarias imágenes con valor de miniatura que focaliza la luz de los ojos del narrador (esa luz que le permite mirar «largo rato» una cosa y hacerla suya), y que ora selecciona un abanico «que tenía un chino con cara de nácar y traje de seda», cuya impresión de aislamiento «hacía pensar en el misterio de la estupidez», ora se detiene encima de «un pequeño puente sobre el que cruzaban elefantes» en el preciso instante en que percibimos la otra luz, la de la «mujer blanca con un candelabro» que se acerca por «la ancha avenida bordeada de vitrinas»; y, sobre todo, la percepción de la pieza por parte del narrador (que acaba de pedir un estrafalario colchón para evitar los espejos) como una gigantesca constelación que gravita en torno de sus ojos, preludio de ese universo en el que se sentirá vagar más tarde.

En una de estas sesiones es cuando Felisberto aparece por un momento con toda nitidez en el umbral:

> Cada noche los hechos eran más percibidos; pero yo tenía sentimientos distintos. Después todos se fundían y las noches parecían pocas. La cola del

> peinador borraba memorias sucias y yo volvía a cruzar espacios de un aire tan delicado como el que hubiera podido mover las sábanas de la infancia. A veces ella interrumpía un instante el roce de la cola sobre mi cara; entonces yo sentía la angustia de que me cortaran la comunicación y la amenaza de un presente desconocido. Pero cuando el roce continuaba y el abismo quedaba salvado, yo pensaba en una broma de la ternura y bebía con fruición todo el resto de la cola.

Poco a poco nos acercamos a ese fantástico duelo en que la luz del narrador (que hace señales con una gorra no menos estrafalaria que el colchón), «como con un farol negro» vence al fin a la luz de la mujer, cuyo candelabro se desploma a la par que su cuerpo: «Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella».

En este último remolino tenemos la certeza de haber llegado a la ciudad infernal, que al decir de Ítalo Calvino temía como definitivo fondeadero Kublai Kan (de infernal, en efecto, calificará el mayordomo la luz de los ojos del narrador que crea este universo). La extraña ceremonia o sacrificio se consuma con la visión que el serrucho, los golpes y la tos del carnicero había anunciado al principio del relato:

> Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos. Ya el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida. Empecé a hacer de nuevo el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré, perdida, una de sus manos, y no veía en ella más que los huesos. No quería mirar más y hacía un gran esfuerzo para evitar los párpados. Pero mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó a la cabeza de ella. Carecía por completo de rostro, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto por un telescopio.

La visión se recompone, sin embargo; un principio mínimo de realidad parece triunfar cuando el mayordomo enciende al fin las luces del salón y los fantasmas del mundo real reemplazan a los fantasmas de esas pesadillas verbales que nos exceden.

*

Una discreta aparición del Felisberto Hernández de la carta de 1941, en este relato que concluye:

> El mayordomo empezó a explicarle otra vez la luz del infierno y todo lo demás. Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprendían. Quise reconquistar el orgullo y dije:
> –Señor, usted no podrá entender nunca. Si le es más cómodo llame a la policía.

El espejismo se desvanece al fin de manera harto prosaica («No llamaré a la policía, porque usted ha sido mi invitado, pero ha abusado de mi confianza, y espero que su dignidad le aconsejará lo que debe hacer»). El sentido de lo real ha recobrado inesperadamente el protagonismo perdido. Vana esperanza: el espejismo se desvanece dentro de otro espejismo, y en un fugaz destello que iluminará al Felisberto liminal –sobre un fondo de silencio– nuevas dimensiones del sueño verbal pugnan por abrir múltiples itinerarios, acaso retrospectivos, que el Autor Modelo decidirá autoritariamente dejar suspendidos en un alarde de ingravidez, como una nota musical:

> Y fue en esos instantes cuando se abrió, sola, una vitrina, y cayó al suelo una mandolina. Todos escuchamos atentamente el sonido de la caja armónica y de las cuerdas. Después el dueño se dio vuelta y se iba para adentro en el momento que el mayordomo fue a recoger la mandolina; le costó decidirse a tomarla, como si desconfiara de algún embrujo; pero la pobre mandolina parecía, más bien, un ave disecada. Yo también me di vuelta y empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; era como si anduviera dentro de un instrumento.

Felisberto, inasible y poderoso, seguía y sigue en el umbral: el lector que fui y el que ahora soy se rinden y renuncian ante la evidencia.

LA NOVELA ROSA PUBLICACIÓN QUINCENAL AÑO IV

GABRIEL MIRÓ

DENTRO DEL CERCADO



UNA NOVELA LARGA COMPLETA

PRECIO 1'50 ptas. EDITORIAL JUVENTUD, S. A. Calle de Provenza, 216 y Aribau, 109 BARCELONA PRECIO 1'50 ptas.

Como folletín: LA CUESTA ENCANTADA, por Peter B. Kyne

El caso Clemente Colling

Jorge Sclavo

Para que este encuentro fuese perfecto, faltaría Felisberto, que fue el más brillante de los disertadores que haya conocido. Su amigo y promotor, el francouruguayo Jules Supervielle, quiso incluso que Felisberto lo hiciese parte de su oficio, y Felisberto, en sus conciertos también hablaba, se acompañaba contando cuentos. Esto lo sabíamos muy bien quienes trabajábamos con él en la Imprenta Nacional (yo trabajé con él desde el año 1958 hasta su muerte en enero de 1964). Era tal el grado de adhesión que, imagínense, pese a ser empleados públicos, llegábamos media hora antes al trabajo para escucharlo en lo que se dio en llamar internamente «la hora cultural». Allí Felisberto contaba y contaba anécdotas, adivinanzas, cosas suyas, cosas inventadas, cuentos de todos los colores, por supuesto, y de todos los gustos. Y tanto es así que gente de allí, que jamás leyó su obra, hasta el día de hoy lo recuerdan como aquel que contaba unos cuentos bárbaros. Él contaba porque, como decía García Márquez, quería ser querido, aceptado. Él había entrado en la imprenta a los 56 años y le costaba la vida ser ese otro funcionario público. Por eso llegaba horas antes al empleo para desarrollar una suerte de entrenamiento, de acomodamiento; allí se desempeñaba como secretario del director, que los hubo varios y todos muy mediocres. Le hacían su dictado, que Felisberto taquigrafiaba muy rápidamente, pero que luego penosamente pasaba a máquina como «una mala dactilógrafa». Como dato curioso digamos que quien lo torturó e hizo sufrir más se apellidaba Ducasse, igual que el conde de Lautréamont. Yo pienso qué festín se hubiese hecho el norteamericano Paul Auster, en su *Cuaderno Rojo*, de haber tenido ese cuento. Para colmo de infamias, además burocráticas, digamos que a la muerte de Felisberto, después de todo lo que sufrió, un chico, sobrino de un senador, tomó su puesto, y este Ducasse le compró un grabador para tomar sus dictados. Si digo esto es para señalar lo ingrata que fue mi patria con ese escritor que debió, claro, ponerse una máscara para hacer de oscuro, mediocre y gris funcionario, precisamente él que ni en literatura se ponía máscara, en el sentido en que Umberto Eco usa este término. Felisberto siempre es Felisberto, o su doble, que a veces es su cuerpo pero siempre es Felisberto. Yo no soy un crítico, soy un escritor y

mi relación con Felisberto fue la de un escritor, pese a que yo no había publicado un cuento y tenía 30 años menos que él. En su generosidad, en su grandeza, me trataba como a un par. Tanto es así que me alentó a entrar por primera vez en concurso muy zarandeado, pero muy zarandeado, donde ganamos cada uno una mención. Para mí, por supuesto, era la gloria estar al lado de Felisberto, el maestro (yo tenía 22 años); para Felisberto, supongo que estar al lado mío era una oprobiosa derrota. Pero para el jurado que cometió el desatino fue la histórica infamia de toda su vida, porque el cuento de Felisberto que apenas logró una mención era nada menos que *La casa inundada*, una de sus obras maestras. No fue difícil hacernos amigos, teníamos muchas cosas en común (aparte de las cadenas, no en vano mi apellido es Sclavo), a ambos nos gustaban el cine, la música, la literatura, las mujeres, los divorcios, el humor y las novelas policiales. Será por eso, desde que leí por primera vez *Por los tiempos de Clemente Colling*, soñé con hacer esta travesura que haré hoy (que ya no me parece tan travesura además): sembrar en alguno de ustedes la inquietud de leer *Por los tiempos de Clemente Colling* como una encuesta policial. Digamos que hay un enigma que es Felisberto que va desarrollando una trama a través de los recuerdos que se impone. Pero a Felisberto no le interesa nunca qué recuerda sino cómo lo recuerda, las asociaciones que hace, las que sintió en el momento recordado, hay una glotonería epistemológica, es el pensamiento que se piensa a sí mismo, desmenuza los pensamientos y los mecanismos que los unen. Además, para lograrlo, acude a todo tipo de recursos, cosifica personas y pensamientos, anima muebles e instrumentos, usa su experiencia de músico y sobre todo de pianista de cine mudo. En Felisberto, en toda su obra, pero sobre todo en *Colling*, se pueden distinguir todos los elementos del cine: las luces, los planos, los ángulos de cámara, el uso de *flashback* en las narraciones, la compaginación de imágenes, los encuadres. Hay una página en *Clemente Colling*, cuando Felisberto está con su profesor Colling y el otro alumno ciego, que dice: «Tenía encanto el recordar esas mismas tardes cuando el sol iba dando en aquella sala, en el ambiente misterioso que hacían ellos; y los reflejos tenían su sortilegio y un sentido de la vida que después nos haría pensar que todo aquello parecía mentira, una mentira soñada de verdad. Y cuando más lejos se iba el sol, más sorpresa de manchas, no sólo sugiriendo y recordando las formas que se habían visto hace un instante, sino también los colores y el sentido de los objetos que se iban cobijando de sombras.

Yo, con el egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo el ala de luz de una portátil de pantalla verde que diera sobre un libro en el que uno leyera

y tuviera que imaginarse color, una escena en los trópicos, con mucho sol, todo el que uno se pudiera imaginar, sobre las montañas y sobre todos los verdes de la selva. Pensaba en toda una orgía y una lujuria de ver». Hasta que Felisberto llega puntualmente al cine diciendo: «y el cine, desde un choque de aviones, hasta una de sus fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentidud y sumas fabulosas; después, la visión de toda clase de microbios moviéndose en la clara luna de un lente; y después todo el arte que entra por los ojos; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el solo hecho de verse. En la noche, antes de dormirse suponía la tragedia de los ciegos; pero –y me resultaba muy curioso– esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales». Felisberto se ha sentido excluido de ese mundo, de ese universo, de esos dos ciegos que tienen su lenguaje, que hablan entre ellos y que le dejan fuera, porque él es un vidente. Y encuentra una pista para sus enigmas en Colling: su maestro además será el ciego, fíjense, el ciego Colling, y la paradoja es que su alumno Felisberto proviene del cine, del cine mudo, donde apoyaba con su música la visión de las imágenes. Felisberto dirá en *El caballo perdido*: «Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos». El cine, mejor dicho, la cámara, le permite a Felisberto mirar sin ser visto, ser un *voyeur*, desnudar las mujeres, las estatuas, las partituras, así como después develar misterios, deshilachar tramas de pensamientos, descifrar las partituras como si fueran enigmas, mujeres, estatuas, y luego su escritura taquigráfica que es también el descifrar signos, el correr detrás de las ideas y como se asocian y hasta los procesos de su propio aparato psíquico. De allí que frecuentemente recurra al cine en su lenguaje, hasta llegar inclusive al melodrama, como cuando alude a la majestad ofendida de alguna quinta del Prado ante los ataques de los nuevos tiempos de los años veinte. Dice Felisberto: «La bella majestad ofendida y humillada que conserva la mansión que hay en el fondo, tan parecida a las que veía los domingos cuando iba al Biógrafo Olivos –que era el que quedaba más cerca– y en la época de la pubertad y cuando aquel estilo de casa era joven; y desde su entrada se desparramaba y se abría como cola de novia una gran escalinata, cuyos bordes se desenrollaban hacia el lado de afuera y al final quedaba mucho borde enrollado y encima le plantaban una maceta con o sin planta –con preferencia plantas de hojas largas que se doblaran en derredor–. Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir, larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini. ¡Y todo lo que hacían mientras subían un escalón!» Recordando esas divas del cine mudo, y además para su mente infantil las mujeres siempre fueron un misterio que deseaba comprender, y

el niño Felisberto mucho más por supuesto. Dice: «Era algo encubierto por aquellos movimientos, bajo una dignidad demasiado seria que, tal vez únicamente, podría profanarse con el mismo arte tan superior como el que ella empleaba». Allí uno se pregunta: ¿el arte es el cine de la Borelli o de la Bertini, el teatro, la música, la literatura?, porque ya está todo en el niño Felisberto detective, los misterios que serán tanto el arte como las mujeres, y a las pruebas me remito: «–yo ya pensaba en profanarla–. Tal vez se llegara a ella, en esfuerzo tan grande de la inteligencia, en un vuelo tan alto, como el de las abejas cuando persiguen a su reina. Mientras tanto, un largo vestido cubría a la mujer, con escalinata y todo». Increíblemente Felisberto encuadra sus imágenes, las encuadra tal cual un cineasta: «de cuando en cuando pasaban por la penumbra los cuadros iluminados de las ventanillas del 42 al cruzar a toda velocidad. Estas también pasaban un poco al sesgo cuando cruzaban el piso y muy al sesgo cuando subían a la pared». Recuerda talmente la iluminación, que ahora se ha vuelto a poner de moda, de las películas policiales de los años 40. Por otra parte Felisberto era un hombre que veía mucho cine. Me consta, porque lo charlábamos, lo veíamos. También leía muchas novelas policiales, porque ambos éramos bastante fanáticos (él con todo las llamaba «novelitas policiales», pero igualmente le gustaban). Y la luz juega también cuando dice: «y tenía encanto al recordar esas mismas tardes cuando el sol iba dando en aquella sala, en el ambiente misterioso que hacían ellos; y los reflejos tenían un sortilegio y un sentido de la vida que después nos haría pensar que todo aquello parecía mentira, una mentira soñada de verdad. Y cuando más lejos se iba el sol, más sorpresa de manchas, no sólo sugiriendo o recordando las formas que se habían visto hacía un instante, sino también los colores y el sentido de los objetos que se iban cobijando en las sombras». La cámara de Felisberto, inclusive, elige posiciones para registrar a Clemente Colling. Dice Felisberto: «Nunca pude saber bien cómo era la forma de la cabeza, porque según el lugar que se mirara era diferente su forma: ya de tamaño regular, ya agrandada de atrás, ya redonda, ya la de un diplomático, o comerciante, o maestro de armonía, ya la de Clemente Colling, ya otra que no era la de Colling». Felisberto, increíblemente, dentro del mismo párrafo recurre a un corte en primer plano de la mano de Clemente Colling. Dice Felisberto: «¡Aaah! Me olvidaba de una mano, la que no tenía el cigarrillo, o justamente la que acudía cuando la tos: cuando estaba sentado la tenía descansando en el muslo, pero con la palma para arriba». Todo va teniendo este aire policial, no me resisto a decir de película policial, inclusive hasta en el lenguaje tan chandleriano cuando Felisberto dice frases como (describiendo al propio Clemente Colling): «Tenía puesta una vida muy vieja y se

sentía muy cómodo», o cuando dice a propósito de una mujer en «Cuarto de Hotel»: «Yo me sentía en su espíritu tan alegre y tan bien como si ella fuera un cuarto de baño limpio y con baldosas blancas casi hasta el techo». O en *Nadie encendía las lámparas*: «A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumentos de fuelles rotos». O en *Tierras de la memoria*, cuando describe al «Mandolión» y dice a propósito del personaje: «El tipo atendía a la vida, como quien come distraído». Siempre tuvo Felisberto esas frases muy gráficas, había una que yo la usé y siempre dije que el *copyright* era de Felisberto. El contaba de un tipo que era muy pesado, muy plomo, que lo abrumaba con su conversación. Y Felisberto dice: «y yo, sabe Sclavo, dejé la cara y me fui». Que es una hermosa frase. Ese humor es un buen ingrediente, se le usa también en el género policial para aliviar la tensión del relato y además por su propia índole popular. Por ejemplo, cuando Felisberto describe a Colling y su metodología de enseñanza, anota: «[Colling] tocada todas las partes como si mostrara una casa para alquilar: aquí la sala, aquí el comedor, la cocina, etc.». «Era como si dijera: primero así, después así y finalmente así. Bueno, por hoy hemos comido». Cuando en *Clemente Colling* recuerda a las tres hermanas longevas que visitaban a su madre y a las cuales él adoraba, dice Felisberto: «Las tres eran delgadísimas. Y me di cuenta que en casa tenían razón cuando decían que las tres –en los intervalos de la animada conversación y sobre todo cuando se reían– hacían un ruido fuertísimo al aspirar el aire entre los dientes. Después me fijé que aquello era tan fuerte, que no lo cubría el 42 cuando pasaba a toda velocidad». En *Tierras de la memoria* también recurre al humor y a una cierta morbidez, dice: «Ya las botellas de la mesa habían perdido su color oscuro y sus cuerpos de vidrio –de un verde discreto– tenían cierta humillación de viudas desnudas». En *Tierras de la memoria* también da cuenta de por qué la gente rodeaba a Felisberto en las reuniones, tan gozosamente, porque cuando describía aún las cosas más triviales era un seductor, un encantador de serpientes. A propósito de una recitadora, utiliza imágenes que considero una joya de humor gráfico: «Las partes de la cara de la recitadora no parecían haberse reunido espontáneamente: habían sido acomodadas con la voluntad de una persona que tranquilamente compra lo mejor en distintas casas y después reúne y acomoda todo con gusto y sin olvidarse de nada: allí estaba todo lo necesario para una cara». «En los últimos estertores del poema, daba vuelta los ojos hacia el cielo y los párpados movían lentamente las pestañas como esclavos abanicando a un rajá. En las últimas palabras, el labio superior subía y bajaba con la lentitud de un telón final de un espectáculo». La cara de la recitadora es una cara falsa, Felisberto toma la cara que es la identidad de la reci-

tadora, y hace una condensación como las que describe Freud en los sueños. El juego de lo falso y lo auténtico del artista, ése, para mí, será precisamente el nudo para resolver el caso Colling por el detective Hernández. Cuando Hernández, en la mitad de la novela, corta el relato, hace un distanciamiento casi brechtiano: «De esto hace más de veinte años. Ahora, mientras respiro sobre aquellos recuerdos, estoy sentado en un banquito rojo echado sobre una mesita azul, rodeado de reflejos verdosos y dorados que hace el sol en las plantas; y todo esto en un galpón abierto de piso de tierra, de una casa que a esta hora siempre está sola. En este tiempo presente en que ahora vivo aquellos recuerdos, todas las mañanas son imprevisibles en su manera de ser distintas. Sin embargo, lo que es más distinto, el ánimo con que las vivo, la especial manera de sentir la vida cada mañana, la luz diferente con que el sol da sobre las cosas, las formas diferentes de las nubes que pasan o se quedan, todo eso se me olvida.

Únicamente quedan los objetos que me rodean y que sé que son los mismos. Todas las noches, antes de dormirme tengo no sólo curiosidad por saber cómo será la mañana siguiente, sino cómo veré o cómo serán los recuerdos de aquellos tiempos. A veces me concentro tanto en ellos, que de pronto me sorprende este presente. Y precisamente la mañana de hoy –en que todo fue tan agradable, en que tuve placer de vivir y en que me siento aislado, robando ratos a ciertas penas–, siento que se me hacen incomprensibles los tiempos en que ahora vivo. He renunciado a la difícil conquista de saber cómo era yo en aquellos tiempos y cómo soy ahora, en qué cosas era mejor o peor antes que ahora. A veces pienso en lo larga y tolerante que es la vida, después de haberla malgastado tanto tiempo. Otras, cuando pienso en los amigos que se me murieron y en que yo sigo viviendo, me parece que este tiempo es robado y que lo tengo que vivir a escondidas». Ese tiempo vivido como una culpa. A lo cual él se responde: «Pero no, yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos. Por eso los veo todos los días tan distintos. Y eso será lo único distinto o diferente que me quede del sentimiento de todos los días. El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra». El detective Hernández, el cineasta Hernández, en ese momento en la mitad de la novela, se encierra en la sala de edición de su película, en la sala de montaje, para hacer la elección de tomas de su *Por los tiempos de Clemente Colling*, al cual a esta altura no dudo en llamar. «A la búsqueda de C.C.». El detective Hernández comienza a hacer otro balance, de acuerdo a las pistas que logró en su investigación. Dice Felisberto: «he revuelto mucho en los recuerdos». Así empieza el recuento de todas las

interrogantes que aún le quedan por resolver allí en la mitad de la novela. Dice Felisberto: «¿Yo habré sido realmente un adolescente, siempre e íntimamente tímido con Colling, o habré atropellado con esa rapidez con que los adolescentes se toman demasiada confianza a propósito de lo incognoscible? Precisamente, después de aquellas tentativas en que tan rápidamente viajaba de un sentimiento a otro, cuando los matices de Colling se juntaban o se desbandaban vergonzosamente, ¿se aseguraba más mi afectividad hacia él aunque disminuyera el concepto? ¿Qué cosas nuevas me presentaba él –y al mismo tiempo inventaba yo– para empezar de nuevo? ¿O era que a mí no me convenía desilusionarme del todo, acaso porque iba contra lo que yo había puesto, como el comerciante que estando metido en un mal negocio arriesga y pone más para salvarse? ¿O qué pasaba? ¿O qué otras cosas pasaban?». Este monólogo del detective Hernández es típico de la novela negra, del suspenso policial, es típico también de Shakespeare, es el compromiso melodramático con el lector, para engancharlo en la segunda mitad en un futuro capítulo, con la promesa de descifrar todos esos enigmas que el mismo se planteó. Pienso que si *Edipo en Colona* es la primera novela de enigma o policial, si la búsqueda del padre tal como se produce desde Shakespeare hasta el Paul Auster de *La invención de la soledad*, si ellas son una encuesta, *Por los tiempos de Clemente Colling* se me confirma como un policial, porque hay un detalle muy importante que está ausente en toda la obra de Felisberto que es la figura paterna, que él busca siempre. Apenas la esboza débilmente al comienzo de *Tierras de la memoria*, y se la sustituye por la mucho más potente (en la misma novela) de su líder del grupo *scout* que atraviesa los Andes. En dos páginas retrata a ese dentista, a su líder, y la peripecia vulgar de arrancarle una muela. En el universo felisbertiano, la más potente figura masculina será precisamente la de Clemente Colling, el maestro que lo adiestrará en el arte de descifrar las armonías y la deconstrucción de los estilos de los maestros de la música. Colling le enseñará a Felisberto a seducir con la expresión, será quien le dé el saber y quien le hará adulto en ese arte que Felisberto ha elegido. Será el padre de los sonidos de las partituras, será el padre de la seducción. Clemente Colling, en el deseo de Felisberto, le hará encontrar el camino auténtico, además como intérprete y compositor, es así que consciente o inconscientemente Felisberto elige a Colling aunque sabe que descartará a ese mendigo maloliente, fabulador y socialmente inaceptable por otra parte. Igualmente lo llevará a su casa y le lavará los pies con aquellos dos pares de medias que llevaba Colling, uno de ellos ya como una piel. Y en un día clave en la narración, Edipo Felisberto le servirá paradójicamente de lazarillo al ciego Colling. Es esa mañana en que Felisberto estaba con más

ganas de descifrar precisamente el *Carnaval* de Schumann, antes que de ir a encontrarse con su maestro Colling. Lo que Felisberto describe con esa sencillez de la popular literatura policial, en una suerte de monólogo interior que va exteriorizando a través de la acción (un poco como lo hace James Cain): «La mañana era luminosa y límpida. Yo me había despertado muy cerca de ella porque mi habitación era un largo altillo que quedaba muy próximo a una claraboya y ésta daba directamente al cielo y a la mañana. Al despertarme había pensado en el Carnaval y había sentido el día; era de esos que hacen decir a alguno de la familia, que el día es lindo, que sería lindo ir a tal o cual lugar; y las voces se sentían con una sonoridad especial y uno se quedaba escuchando las voces. Después, el ánimo está como para levantarse despacio y se compensa la tarea de levantarse encendiendo un cigarrillo. La luz fuerte hace arrugar la cara para defender los ojos. Al arrugarse la cara se estira la boca como si sonriera. De ahí a la sonrisa no hay nada. Y como la mañana está linda y se dice alguna broma y es el día, la hora y la oportunidad de reconciliarse con alguna cosa, entonces uno se queda con la sonrisa. Solamente se suspende cuando los labios se amontonan alrededor de la bombilla del mate amargo. Y así es como se hace tarde y tengo que salir apurado a buscar a Colling sin haber metido las manos en el Carnaval». Luego, va a buscar a Colling al conventillo, lo despierta y sale Colling con su lazarillo Felisberto, que piensa inmediatamente en los piojos de Colling, en la clase de armonía que no tiene ganas de tomar, en el *Carnaval* de Schumann que sí quiere tocar y en una composición suya que no le ha satisfecho. Todo eso lo hace desembocar en: «De ahí el sentirme desgraciado y ridículo corriendo detrás de las palabras de Colling para atrapar el eco; y de pronto pisarle los talones, detenerme, pensar en mi capricho y en la angustia que insistía sordamente como aquellos bultos que se movían con lentitud debajo de la alfombra; y volver a correr detrás de Colling y volver a pensar en los hechos que se me habían quedado pegados como patas y alas de insectos en un pantano». Felisberto cae en el desasosiego, en la tristeza, en esas pausas desesperanzadoras que acosan siempre a los investigadores cuando se están acercando a la resolución del misterio. En ese estado, precisamente, practica su *Carnaval* de Schumann y luego su composición, delante de Colling, quien se pone al piano y, para decirlo en términos policiales, se delata ante el investigador Hernández, o le da motivos al asesino Hernández para que lo liquide. Porque Colling toca de inmediato, de memoria, trozos de la composición de Hernández que había oído en ese momento por primera vez. Aparte de lo que esto significa como una herida narcisista para Felisberto, le hace detenerse a este último en la memoria de Colling, dice Felisberto: «por ahí deben haber llegado a for-

marse aquellos conceptos y aquellos sentimientos sobre su obra y sobre su vida que tantas consecuencias tuvieron». Colling no lo supo, pero al tocar de memoria la composición de Felisberto, se delató en esa secuencia y Felisberto logra su entera confesión cuando Colling ejecuta luego una composición suya (de Colling) a Felisberto llamada *La Manchuriana*, para explicarle los modos chinos de armonización. Felisberto, allí, tiene justamente la sospecha, el atisbo inicial de su decepción en una pista muy importante: «Aquella tarde, yo estaba triste. Al principio, la composición de Colling me dio una alegría de regalo infantil. Pero después fui sintiendo tristeza. Y me di cuenta de que en la alegría que había tenido antes, ya venía empezada la tristeza. Era como una tristeza que dan algunos juguetes ajenos después del primer instante; cuando uno siente que no son lindos y que el otro los ama mucho». Y aquí está una de las frases clave de la investigación del detective Felisberto, tal cual si fuese Phillip Marlow o Sam Spade o más todavía, hasta el padre Brown de Chesterton cuando desnuda a Colling diciendo: «Colling era un romántico falsificador de billetes, que no pretendía hacerlos pasar por verdaderos, ni pretendía comprar nada con ellos. Él no especulaba con billetes falsos. Al contrario, tenía interés en mostrar que aquello era suyo y que el hacerlo acreditaba conocimiento y habilidad. Y aquella habilidad caería en cabezas somnolientas de asombro y pensarían en los genios. Cuando la admiración empezara por la habilidad, seguiría suponiendo quien sabe qué cosas; y a lo mejor deducirían algo así: si un hombre puede imitar así la obra de los demás ¡cómo será la suya! Para mí, la suya era triste, como cuando un niño ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño». El detective Hernández ha llegado aquí al fin de su investigación. O bien encarceló indiferentemente a Clemente Colling o lo envió al patíbulo. Lo que le importa a Felisberto es que ha llegado al punto que él quería saber sobre sí mismo, sobre su identidad. ¿Es Felisberto auténtico o falso? ¿Su música es auténtica o falsa? ¿Su vocación es auténtica o falsa? ¿Es un músico o es un escritor? ¿Es un músico falso o un escritor auténtico? Tanto como para hacerle decir a Calvino: «La asociación de ideas no es sólo un juego predilecto de los personajes de Felisberto, es la pasión dominante y declarada del autor y es incluso el procedimiento con el cual estos relatos se van construyendo, uniendo un motivo al otro como en una composición musical y se diría que las experiencias más usuales de la vida cotidiana ponen en movimiento las más imprevisibles sarabandas mentales mientras caprichos y manías que exigen una complicada premeditación y una elaborada coreografía no apuntan a otra cosa que a evocar sensaciones elementales olvidadas». Pienso que aquí hemos llegado al fin de la novela policial, por tanto vendría una especie de epílogo. Felisberto

vende su piano en 1942 y en ese mismo año publica *Por los tiempos de Clemente Colling*. Es como quemar las naves. En 1943 publica *El caballo perdido* donde evoca su niñez musical y su aprendizaje del piano. Ya en 1929, Felisberto Hernández había publicado sus primeros cuentos y había respondido con aire terco y desolado a los elogios que lo señalaban como pianista excelente. Dijo: «¡Yo quiero ser escritor!».

Durante su obra del 42 en adelante describe al piano como féretro, como animal acechante al que desea domar, como a un sarcófago, como a un doble que responde con sus dedos a los suyos tocando sus teclas como los de una máquina. El piano es además blanco y negro, como una página que es blanca y negra, como una partitura musical es blanca y negra, como esa Celina su maestra a la que describe en *El caballo perdido*: «Después venía la cara muy blanca, los ojos muy negros, la frente muy blanca y el pelo muy negro, formando un peinado redondo como el de una reina que había visto en unas monedas y que parecía un gran budín quemado». Felisberto vive amando a muchas mujeres, levantando las polleras de las sillas de su maestra de piano, levantando las faldas de sus maestras de escuela, o las de las divas del cine mudo desde su piano, el niño investiga, el niño Felisberto Peter Pan seguirá siempre buscando. Dice Felisberto: «Es angustiosa y confusa la historia que se hizo en mi vida, desde que fui el niño de Celina hasta que llegué a ser el hombre de «cola de paja». Algunas mujeres veían al niño de Celina, mientras conversaban con el hombre. Yo no sabía que ese niño era visible en el hombre. Pero fue el mismo niño quien observó y quien me dijo que él estaba visible en mí, que aquellas mujeres lo miraban a él y no a mí. Y sobre todo, fue él quien las atrajo y las engañó primero. Después las engañó el hombre valiéndose del niño. El hombre aprendió a engañar como engañan los niños; y tuvo mucho que aprender y que copiarse. Pero no contó con los remordimientos y con los engaños, si bien fueron aplicados a pocas personas, éstas se multiplicaban en los hechos y en los recuerdos de muchos instantes del día y de la noche. Por eso es que el hombre pretendía huir de los remordimientos y quería entrar en la habitación que había tenido antes, donde ahora los habitantes de la sala de Celina habían iniciado la ceremonia. Pero la tristeza de que en aquellas estirpes no lo quisieran y que ni siquiera lo miraran se agrandaba cada vez más, al recordar algunas personas engañadas. El hombre las había engañado con las artimañas del niño; pero después el niño había engañado al mismo hombre que lo utilizaba, porque el hombre se había enamorado de algunas de sus víctimas. Eran amores tardíos, como de lejana o legendaria perversidad. Y esto no fue lo más grave. Lo peor fue que el niño, con su fuerza y su atracción, logró seducir al mismo hombre que él fue después...». «Ahora yo soy otro,

quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos 'habitantes' pusieron en él». Así termina *El caballo perdido* de Felisberto Hernández y con él, su pretexto para evocar aquellos años junto a Celina, su maestra de piano, la mujer que lo inicia en el tocar. El piano volverá a Felisberto en 1960, luego de una breve incursión en la comedia musical *Caracol-col-col*, que fue su vuelta al escenario. A partir de allí, él elaborará el proyecto de un gran concierto que jamás podrá concretar, porque la muerte lo encuentra antes.

En ese mismo año escribe *La casa inundada*, donde Felisberto dice: «Las manos de la memoria se hunden en un agua desconocida y allí se pierden». Pienso que se pierden en el agua madre de los recuerdos, esa agua madre de la memoria, esa madre presente en todas las mujeres de Felisberto, ese líquido amniótico, misterio primario «mercurio de los alquimistas, el retorno a los orígenes a ese más allá de la infancia, cuando todo era un enigma a descifrar». Como ven son muchos los enigmas en Felisberto. Y digamos que por hacerle una broma final a Felisberto diría: él vive evocando lo felices que éramos con mamá antes de conocer a papá. Esto nada más para que Felisberto no se aburriese de este artículo y dijese: «dejé la cara y me fui».





Colofones de Rafael Tona en *La novela rosa*

Una lectura de *Las Hortensias*

Claudia Cerminatti

Introducción

No somos psicoanalistas sino lectores fascinados por el mundo de Felisberto, por lo tanto, no tenemos intención de hacer una lectura mecanicista, en férrea y trasnochada clave psicoanalítica. Tomaremos del psicoanálisis sólo lo necesario, porque es indudable que éste puede aportar elementos más que interesantes (el psicoanálisis en general, y el artículo «Lo siniestro» de Freud, en particular) para iluminar algunas marañas del texto –y, *Las Hortensias*, es especialmente enmarañado– sin que éste sucumba al forcejeo teórico. Por otra parte, no creemos traicionar a Felisberto: su obra se presta deliciosamente a este tipo de análisis; después de todo, él mismo era aficionado a estas cuestiones[1].

Las Hortensias es, tal vez, el más literario de sus relatos por cuanto está muy enraizado en la tradición literaria (el motivo del autómata es de larga data) así como también lo está en las vetas arquetípicas (emular al Creador).

Las Hortensias es un texto complejo, laberíntico, de intrincadas raíces, una auténtica planta exótica en la narrativa felisbertiana (si pensamos en la metáfora vegetal de «Explicación falsa de mis cuentos»).

Como a él le gustaba escribir sobre lo que no sabía[2], nosotros también le acompañaremos, aventurándonos en lo que no sabemos, sin poder dar otra cosa que una lectura aproximativa, sin pretensiones de exhaustividad. Ofrecer una lectura del texto... Pero, ¿el texto no nos «lee» también a nosotros? La magia de la literatura, jugar a Narciso, pero sin caernos en el lago. Tal vez, a través de su lectura nos leemos, simplemente, a nosotros mismos, y entramos así en un juego especular, tan caro a este relato en particular[3].

[1] *Era amigo del psiquiatra Alfredo Cáceres, y por un tiempo, hasta su viaje a París en 1946, asistió al* Centro de Estudios Psicológicos *del profesor Waclaw Radecki.*

[2] *«Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro»* (Por los tiempos de Clemente Colling).

[3] *«Especulemos» sobre la broma «especular» que le jugó la vida: en* Las Hortensias, *Horacio vive un «romance» con la Hortensia Eulalia, la «espía»; Felisberto se casaría con María Luisa Las Heras, espía al servicio de la KGB, y a quien , además, está dedicada esta fascinante y mórbida historia.*

Por otra parte, la elección para este trabajo de un título con reminiscencias musicales no es capricho; Felisberto era pianista y compositor, así que quisimos, a modo de homenaje, acercarnos aunque fuera oblicuamente a esta tan atractiva faceta de su personalidad, que no deja de manifestarse en su universo narrativo. Aún en este relato, que carece del típico narrador autobiográfico (pianista itinerante), en un principio, las muñecas son parte de un espectáculo que el piano de Walter dramatiza, como lo hiciera el propio Felisberto con las divas del cine mudo.

Tema (aproximación al concepto de lo siniestro de Freud)

En «Siniestro»[4], Freud aborda como objeto de investigación el cuento «El arenero» de E.T.A. Hoffmann. En «El arenero», el protagonista se enamora de la muñeca Olimpia (obra de Spalanzzani-Coppelius), al punto de abandonar por ella a su sensata novia, para terminar posteriormente en la locura y el suicidio. La similitud de ambas historias en este punto nos llevó a reparar en la existencia de este factor del universo psíquico.

Freud define lo siniestro como «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». El psicoanálisis postula una ontogénesis de la psique humana en la cual, a través de la conformación del aparato psíquico, el ser humano, desde la infancia, se va configurando como un *yo* separado de *otro*; esto no ocurre ni en el narcisismo originario del niño ni en el patológico, en los cuales *yo* y *otro* son la misma cosa, hasta el punto de que dicha polarización no existe.

Lo siniestro es lo que alguna vez fue familiar, como lo demuestra la palabra alemana: *unheimliche* (siniestro) es lo que alguna vez fue *heimliche*, es decir, hogareño, familiar, íntimo; también en esta palabra está contenida la raíz de la palabra «secreto» (*Geheimnis*). Si observamos *Las Hortensias*, el secreto es distintivo del mundo de Horacio: sus «manías» son secretas, su vida es secreto que debe permanecer, por fuerza, al margen de la vida social. El secreto es la cornisa por la que Horacio se mueve para salvaguardar sus deseos infantiles, a todas luces antisociales.

Cuando emerge lo siniestro, aparecen factores y elementos pertenecientes a etapas anteriores de la evolución del ser psíquico que ya creían superadas por el individuo, lo cual provoca una fuerte descarga de angustia. Lo siniestro es la negación de la génesis por la cual el *yo* deviene tal; es aque-

[4] *Sigmund Freud,* Obras completas, *traducción: López Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, Tomo VII.*

llo que puede perturbar la integridad y supervivencia del *yo*, es el miedo a ser «tragado» por el otro, lo Otro, el cosmos, o más precisamente, el caos primigenio; es, pues, el miedo de volver a la entropía originaria, asimilable a la locura y a la muerte.

Son varios los factores de lo siniestro que Freud ha reconocido (todos elementos propios de la mente infantil y de los pueblos primitivos):

a. animismo
b. omnipotencia del pensamiento
c. desvanecimiento del límite fantasía/realidad
d. el doble.

Como veremos a continuación, todos estos elementos son visibles en *Las Hortensias*, lo cual no lo transforma a primera vista en un relato «siniestro». Insistimos en que nuestro objetivo es alumbrar la «maraña» no denominarla (no somos «botánicos» de la «flora» felisbertiana). Con todo, si escarbamos un poco más, un aire decididamente siniestro planea por la historia; claro: con el inconfundible sello de Felisberto, es un siniestro *sui generis*, impregnado del misterio y del sentido del humor a cuyo servicio está.

Variación (I): Animismo

En el animismo infantil y en el de los pueblos primitivos los objetos, la materia inorgánica, cobran vida. En la narrativa felisbertiana, los seres humanos se cosifican y los objetos se humanizan. Ésto devienen en objetos que cobran protagonismo, que se singularizan por encima de los personajes, los cuales pierden peso existencial, se fragmentan, se dispersan.

En *Las Hortensias*, una clase de objetos en particular se impregnará de este protagonismo, al punto de dar nombre al texto: las muñecas llamadas Hortensias. Se nos dice del protagonista Horacio: «coleccionaba muñecas un poco más alta que las mujeres normales» (p. 11); estas muñecas «esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en las otras habitaciones» (p. 12)[5].

El motivo de la muñeca, más precisamente del humanoide que cobra vida por la voluntad humana, tiene una larga estirpe: Pigmalión y Galatea, la

[5] *Las citas corresponden a* Las Hortensias, *Lumen, Barcelona, 1974.*

leyenda del Golem, el humanoide del doctor Frankenstein, los robots... Y, como dijimos, la muñeca es motivo central en el cuento «El arenero» de Hoffman. Emular a Dios y crear vida es un arquetipo de profundo arraigo[6].

La muñeca Hortensia sufre una serie de transformaciones en el devenir de la historia:

a. objeto doméstico con su estatuto de tal;
b. objeto que de a poco va invadiendo los lugares propios de la pareja protagonista (comparte paseos, duermen con ella, etc.);
c. Hortensia sufre cambios en su morfología que la destinan a un fin sexual, hasta ocupar el lugar de la pareja de Horacio;
d. Sucesión de diversas Hortensias, hasta que, en las últimas instancias de la historia, es María quien invadirá el espacio de las Hortensias.

El tema de las duplicaciones será tratado en otro apartado, pero Hortensia surge por imitación de María y toma de ella su segundo nombre. Hortensia es un sustituto de María: «... hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces que se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María» (p. 20). Esta conducta de Horacio que se niega a ver los límites de la vida y lo impulsa a desafiar a la muerte y crear una vida paralela (por otra parte, la pareja Horacio-María no tiene posibilidad de tener hijos), lo hace incurrir en una especie de pecado de *hybris* –el pecado de exceso de los griegos, que se castigaba con la locura y con la muerte–, pues Horacio asume el rol de Dios, desafía sus Leyes para imponer la ley de sus deseos infantiles.

El personaje, entonces, debe pagar sus excesos con la caída en la locura. Elemento importante en este sentido es el ruido de las máquinas, que abre y cierra la historia, y marca su presencia varias veces a lo largo de ella (aproximadamente 18 veces): la presencia de lo inorgánico, indiferenciado, de lo mecánico y falto de vida, que termina por imponerse en la locura de Horacio. Así como Hortensia y sus sucesoras representan un grado cada vez mayor de animización, Horacio derivará en una total mecanización y desarticulación de sus aspectos humanos; en la escena final, Horacio «levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca, moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas» (p. 79). La indiferenciación orgánico-inorgánico termina por triunfar.

Horacio, que comienza aislándose en el espectáculo, en la ficción, termina aislado en su locura, corriendo en dirección «al ruido de las máquinas»,

[6] *¿No está, acaso, este arquetipo en la esencia misma del artista como creador?*

regresando así a la entropía originaria. No en vano el propio personaje vincula este «ruido» con la infancia: «Oyó con simpatía, como en la infancia, el ruido atenuado de las máquinas» (p. 10).

Variación (II): omnipotencia del pensamiento y desvanecimiento del límite fantasía/realidad

Hortensia es creada por voluntad de Horacio; éste, como vimos, pretende burlar la posible muerte de María. Hay un intento del protagonista de imponerse a los límites de la realidad.

El objeto de este trabajo no es epistemológico: no pretendemos esclarecer qué es la «realidad» y qué es la «fantasía» o, más precisamente, la ficción. Asumimos el concepto «realidad» (el universo pseudorreal de la historia) en el sentido en que lo hace el personaje: aquello que ofrece resistencia a sus aspiraciones y deseos.

Aquí es importante señalar el tema del espectáculo. En una primer instancia, las muñecas son protagonistas de escenas a las cuales Horacio asiste como espectador; se mantienen, pues, los límites entre la «realidad» y la «ficción»: «... aquella noche se inauguraría la segunda exposición; él la miraría mientras un pianista, de espaldas a él y en el fondo del salón, ejecutaría las obras programadas. De pronto, el dueño de la casa negra se dio cuenta de que no debía pensar en eso durante la cena...» (p. 12). El límite de la vitrina insinúa otros límites.

Pero estos límites son paulatinamente vulnerados en forma paralela a la creciente animización de Hortensia (señalada en el punto anterior) que deriva en la huída de María, pues Hortensia la ha sustituido: la «realidad» es desplazada por la «ficción» y Horacio, al igual que un niño, representa y vive sus propias fantasías. Horacio-*voyeur* es ahora Horacio-niño. Las *imago* internas han saltado la «valla», se han salido «presa» para inundar la «realidad». El lugar impreciso de los sueños y deseos infantiles es el espacio donde ahora vive Horacio; así pasa, por ejemplo, con Eulalia, a quien hace llamar por las sirvientas mellizas «la señora Eulalia»[7]; o el episodio (frustrante) con la Hortensia de «el tímido»: «... no se atrevía a mirarle la cara porque pensaba que encontraría en ella la burla inconmovible de

[7] *La colisión realidad-fantasía se manifiesta en la emergencia del humor absurdo de las palabras que las mellizas pronuncian en ausencia –otra vez el «secreto»– de su señor: «ya es hora de ponerle el agua caliente a la espía». De más está decir que las situaciones patéticas, y al mismo tiempo cómicas, abundan en este relato.*

un objeto» (p. 67). La escena, pues, que debería ser gratificante, tiene un ingrediente displacentero, angustioso. La plenificación de la fantasía es imperfecta: no se puede retornar a algo que se supone debió ser superado sin pagar un precio. Todo exceso tiene, finalmente, sus límites. Y cuando la «realidad» intenta recuperar su lugar y se entromete en la «ficción» la catástrofe es absoluta: María, disfrazada de Hortensia-monja, precipita la locura de Horacio, quien pierde el control, no sólo sobre la «realidad» sino también sobre su «ficción», sobre sus propias fantasías. Horacio quiere imponer sus deseos a la «realidad», pero ésta no se deja ignorar y lo sume en la locura. Las fronteras con la ficción se diluyen y Horacio (¿castigo de su *hybris*?) es arrojado al Tártaro del caos primordial.

Variación (III): el doble

La existencia del doble es la negación de la identidad, y por lo tanto, remite al caos, a la entropía primigenia.

Las duplicaciones aparecen con insistencia en *Las Hortensias*: María (Hortensia) y Hortensia; las sirvientas, mellizas, una de las cuales se llama María; María, a su vez, duplicando a la Hortensia-negra y a la Hortensia-monja; y, por último, abundantes referencias a los espejos (un total aproximado de 14 pasajes). Los espejos y la cópula, al decir de Borges, son abominables pues duplican el número de hombres, es decir, porque promueven el caos.

Horacio siente horror de los espejos: los espejos «estaban tapados para evitarle a Horacio la mala impresión de mirarse en ellos» (p. 47). Y también: «entonces sintió fastidio de pensar que las mellizas, no sólo se ponían vestidos que él había regalado a su esposa, sino que habían dejado los espacios libres» (p. 49). El texto da cuenta de cómicos y a la vez patéticos rituales en torno de los espejos: «estos trapos en la cara me dan mucho calor y no me dejarán tomar vino; antes de quitármelo, tú debes descolgar los espejos, ponerlos en el suelo y recostarlos a una silla. Así –dijo Horacio, descolgando uno y poniéndolo como él quería» (p. 57).

«Espejo», del latín *speculum*; en esta lengua comparte la raíz con *spectaculum, spectator* y *spectatio*: en todas radica la idea de contemplar, observar, mirar. ¿Y qué es Horacio sino un *voyeur*, un observador, un contemplador? Un contemplador de sus propias fantasías, pero que está lisiado para contemplarse a sí mismo. Horacio es un *yo* disgregado, fermentado; todo su ser está fagocitado por sus propios deseos. Dice el texto muy sugestivamente: «Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un

hombre sin cabeza» (p. 50). ¿La identidad de los seres humanos no está contenida metonímicamente en el rostro? Horacio no tiene identidad, tiene deseos; no se ve en un espejo, ve espectáculos.

Horacio busca en la puesta en escena de sus fantasías una seguridad («sintió placer en darse cuenta de que él vivía y ella no», p. 14), que implica una necesidad de orden en su vida, un orden suyo, distinto del orden de los otros, pero orden al fin. Los espejos son presencias inquietantes, en la medida en que son una amenaza a ese orden: duplican, dispersan, fragmentan, pero además, recuerdan que hay límites, que no se puede volver atrás, que se envejece y se muere. Justamente, la Muerte, el Límite por antonomasia, límite contra el cual Horacio había erigido a Hortensia.

Final

Lo siniestro, «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás», representa, como dijimos, la supervivencia o reactivación de complejos infantiles reprimidos o de convicciones primitivas ya superadas. Lo siniestro es angustioso y angustiante.

La prevalencia en Horacio de sus vivencias infantiles no causan en el lector angustia sino risa; sin embargo estas vivencias despiertan en Horacio, como vimos, sensaciones de malestar y frustración que acaban en su desgracia absoluta; el hacedor de muñecas se transforma en muñeco.

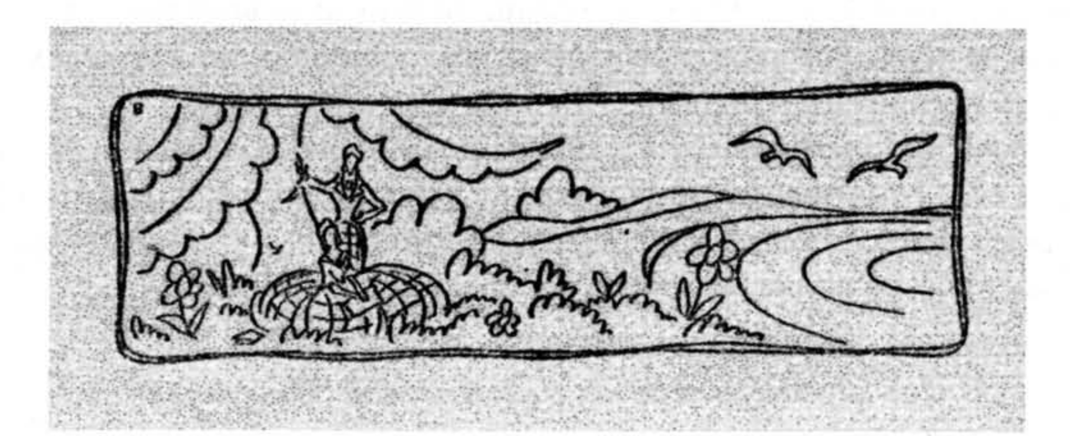
Las Hortensias funciona a modo de espectáculo: el creador Horacio contempla a sus muñecas, vive con ellas. El creador Felisberto contempla el espectáculo de sus criaturas. Nosotros, creadores de nuestra lectura, lo contemplamos a él y a su creación. Volvemos por un momento al espacio sagrado de la ensoñación, el tiempo se suspende, experimentamos otro espacio, otro tiempo: Horacio se pierde en la locura y en el caos, pero nosotros, lectores, podemos encontrarnos, por un instante, con el cosmos y con nosotros mismos.

Horacio pretende burlar los límites de la Realidad y fracasa, aplastado por ella. Nosotros, en cambio, gracias a la magia del arte, podemos liberarnos de esos límites; entre signos de admiración y carcajadas podemos hacer nuestra propia catarsis.









Filetes de Barradas en *La novela rosa*

Una escritura en movimiento

Amancio Tenaguillo y Cortázar

«Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir».
Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*

«Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir».
Pascal, *Pensées*

«L'homme a composé sa propre image dans les interstices d'un langage en fragments».
Michael Foucault, *Les mots et les choses*

Los estudios de la obra de Felisberto Hernández destacaban una fragmentación del espacio y del tiempo donde la memoria y los sentidos desempeñan una función primordial. A mi parecer, la fragmentación no es el resultado de una escritura sino la forma visible de una escritura en movimiento que se prefigura, desfigura y configura por su propia energía creadora.

Mi propósito consiste en poner en evidencia ciertos elementos que presiden la organización de los relatos y contribuyen a la unidad y originalidad de la obra.

Globalizador por los temas abordados pero necesariamente limitado en el espacio de este artículo, dejaré vagabundear mi lectura por el mundo sensible de Felisberto, atento al movimiento de su escritura. Sin embargo, para no perderse del todo en un movedizo laberinto, tres conceptos fundamentales tomarán asiento en este análisis: la idea, la forma y la figura.

Mi punto de partida será un texto que, según tengo entendido, no ha merecido mayor atención por parte de la crítica: *Tal vez un movimiento*[1]. Muy brevemente, la historia es la siguiente: el narrador cuenta que hace tiempo que tiene una «idea» y que por eso lo recluyeron:

> «Fui al escritorio y le dije al Director: mire señor, yo tengo una idea. Después él tocó un timbre, yo exponiendo la idea y él revisando unos papeles.

[1] *Felisberto Hernández, «Tal vez un movimiento», in* Obras completas, *vol. 1, México, Siglo Veintiuno editores, 1983, pp. 129-133.*

> Cuando vino el médico de guardia el Director dijo: "este señor tiene una idea, pabellón primero, pieza diez y ocho". El pabellón primero era el de los paranoicos»[2].

Como puede verse, el texto no carece de cierto humor, es decir de una forma de desviación del discurso respecto a la realidad, lo que tratándose del tema de la locura es meramente natural. La locura es fundamental en la obra de Felisberto Hernández y se relaciona con otros temas que plantean siempre alguna forma de desviación, desvío o extravío del discurso, por ejemplo lo fantástico, cuya teatralidad corresponde, en *Las Hortensias*, a una construcción desfasada, incluso disfrazada, de lo real. La imaginación, antes de constituir un espacio metafórico, es previamente un proceso de elaboración de la realidad y en esto tiene algo que ver con la patología. Paranoia es una palabra ciega que significa locura; es sobre todo, en psicoanálisis, un delirio bastante sistematizado en el que predomina la interpretación. La locura, como todo sistema, tiene su organización. El relato se desarrolla dentro del tema de la clausura[3]: espacio cerrado de la clínica, por supuesto, y tiempo cerrado de la locura cuya imagen es la del círculo simbolizado aquí por la «idea»:

> «Soy dichoso cuando pienso cómo realizar esa aventura; seré dichoso mientras la esté realizando; pero seré desgraciado si al estar por terminarla no siento deseos de empezarla de nuevo»[4].

El texto parece también obedecer a esta lógica de la clausura. En unas cinco páginas, el narrador nos propone el diario de sus tres primeros días en la clínica. El relato en tres partes se acaba aparentemente de manera arbitraria. Las tres partes son tres movimientos que forman un todo sin ningún prolongamiento posible ya que al concretizarse la idea no puede por menos sino acabarse el texto de manera abrupta: «Pero esto no es mi idea. Tal vez lo fuera mientras lo estaba pensando. Ahora ya pasó». Como lo formuló Gabriel Saad, a propósito de *Las Hortensias*, «hay necesidad de un

[2] Ibid., *p. 132.*

[3] *Aquí repito lo que escribió Gabriel Saad a propósito de* Las Hortensias *en su ponencia «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández» y en particular durante la discusión: «Cambiando de tema, quisiera volver sobre lo que dije del espacio del relato como expresión de un tiempo cerrado que es el de la locura. ¿Se acuerdan que en el mito de la dama del lago Felisberto dice que cuando alguien se ha quedado loco dicen que da vueltas alrededor del lago? El círculo expresa este tiempo cerrado». (in* Felisberto Hernández ante la crítica actual, *Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p. 301).*

[4] *«Tal vez un movimiento»*, op. cit., *p. 129.*

espacio cerrado para sentirse a gusto, pero también, por el contrario, necesidad de un tiempo que se prolongue»[5]. En efecto, no se encierra la idea cuando ésta es de movimiento y de vida, al contrario de lo que ocurre con las «artificiosidades espontáneas» o con las «naturalidades artificiales»[6], lo que se llama también «movimientos muertos». La idea existe mientras se la está «pensando», se despliega en «la idea de movimiento»[7].

A principios del siglo diecisiete, en España, otro «loco más bien movido» tuvo también una idea. Aquel loco se llamaba Don Quijote, y su idea era que no habría locura más grande que la de dejarse encerrar en una visión definitiva del conocimiento. Don Quijote se puso en marcha para dar forma a su idea y para que los hombres como Felisberto «soñaran y persiguieran un sueño loco en el que el mundo apareciera lo que llamarían, un poco mejor, que ya este sueño le daba al mundo otra calidad»[8]. Don Quijote era una idea en movimiento, y su triste figura una metáfora viva de la crisis del signo que denuncia a su vez la del sentido, y viceversa. Michel Foucault[9] mostró con suficiente claridad de qué modo esta problemática de la representación, que surgió a principios de los tiempos modernos, constituye el principio de identidad y diferencia dentro del cual debemos pensar desde entonces nuestra relación con el mundo.

La escritura de Felisberto elabora su propio pensamiento de la relación entre las palabras y las cosas. Iremos siguiendo, pues, «el movimiento de una idea mientras se hace»:

> «Esa idea es mi vida, la siento siempre y necesito sentirla siempre. Si alguna vez dejo de sentirla por un momento, es para tenerla mejor de nuevo, como si por un momento dejara de sentir el perfume y los recuerdos arrugados en un pequeño pañuelo, y respirara el aire puro, y mirara la casa de enfrente, y pensara que por la altura del sol deben ser las once de la mañana, y mientras tanto, estuviera vigilando el deseo de volver al pañuelo con los recuerdos y las arrugas»[10].

Comprobamos, pues, que la idea de Felisberto es algo muy concreto, algo muy relacionado con el recuerdo, lo sensorial y el deseo. Es de notar, no

[5] *Gabriel Saad, «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández»,* loc. cit., *p. 301.*

[6] *«Tal vez un movimiento»,* op. cit., *p. 133.*

[7] Ibid., *p. 130.*

[8] Ibid., *p. 131.*

[9] *Michel Foucault,* Les mots et les choses, *Paris, Gallimard, 1966.*

[10] *«Tal vez un movimiento»,* op. cit., *p. 129.*

sólo en este fragmento, sino también a lo largo del texto, la presencia repetida del verbo sentir. La idea, de por sí, ya «describe un movimiento»[11] como cualquier objeto del mundo sensible. Sigue preguntándose el narrador cómo se puede describir la idea «con otra cosa que no sea la idea». En efecto, si la idea es un objeto, de alguna manera se podrá hacer su descripción. Muy concretamente, la imagen del pañuelo nos propone lo que llamaremos la *textura de la idea*, que no es más que la *textura de lo sensible*. El perfume, los recuerdos y el pañuelo comparten la misma cualidad de textura cuando se trata de expresar un mundo interiorizado. El mundo exterior, el del aire puro, el de la casa de enfrente y del sol que me indica la hora, no tiene una textura fundamentalmente diferente de la del mundo imaginario contenido en el pañuelo. La idea del perfume sigue viviendo en el aire puro que respiro, y siento de manera intuitiva que entre mi pañuelo y el resto del mundo existe una relación de continuidad.

Para comprender la obra de Felisberto, o mejor dicho para sentirla, debemos tomar en cuenta la dimensión que cobra en ella lo sensible. Por eso me parece importante recordar esta frase sacada de *La piedra filosofal*: «Unas de las condiciones curiosas de los hombres, es expresar lo que perciben los sentidos»[12]. *La piedra filosofal* es uno de los textos que componen el *Libro sin tapas*, publicado en 1929. Con esta frase de plantea, pues, desde su principio la problemática central de la obra de Felisberto: cómo alcanzar mediante la expresión literaria el conocimiento que me trae la experiencia sensorial del mundo. Esto es verdaderamente la piedra de toque del mundo creado por Felisberto en sus ficciones. No cabe duda, pues, que toda la obra hernandiana se caracteriza por un pensamiento filosófico[13] muy marcado por la fenomenología. Aquí me refiero sobre todo a Merleau-Ponty, que Felisberto aparentemente no había leído, pero con quien mantiene un parentesco fundamental. Merleau-Ponty escribe:

> «Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire* ce que c'est que *nous* et ce que c'est que *voir* [...]»[14].

[11] Ibid., *p. 130.*

[12] *Felisberto Hernández, «La piedra filosofal», in* Narraciones incompletas, *Madrid, Siruela, 1990, p. 31.*

[13] *Ver: Julio A. Rosario-Andujar,* Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico, *New York, Peter Lang, 1999.*

[14] *Maurice Merleau-Ponty,* Le Visible et l'Invisible, *Paris, Gallimard (1964), 1996, p. 18.*

Decir lo que es ver no significa por lo tanto decir lo que vemos, ni tampoco que podamos decirlo. Primero, porque no sabemos si lo que *vemos* es verdaderamente lo que es, luego porque es necesario no decirlo todo:

> «La idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro [...]»[15].

Como puede verse, además de la necesidad de no decir, hay también una voluntad de no saber. El movimiento de la idea no conduce simplemente a transformar el mundo de las cosas en una cosa escrita. El papel del escritor no consiste en aclarar la oscuridad del mundo porque no existe idea alguna que esté escondida, ingenua, detrás de los objetos. Es imposible no asociar este tema con el papel esencial del misterio en la obra de Felisberto Hernández, especialmente en *Por los tiempos de Clemente Colling*. El narrador cuenta cómo le lleva «un movimiento instintivo hacia otra persona cuando el misterio de ella [le hace] alguna seña». Ni qué decir tiene, Colling representa en este texto la esencia móvil del misterio:

> «De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazaba de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado»[16].

Lo primero que se debe dar por sentado es que, por lo menos en la obra de Felisberto, «misterio» es equivalente a «secreto». El misterio es además un trenzado de elementos heterogéneos. A pesar de todo, se relacionan entre ellos ya que el movimiento permite reducir el intervalo que los separa. Movimiento: tejedor de un mundo que adquiere su propia coherencia. Otra observación: el misterio se disfraza y es muy interesante notar que lo hace tomando figura humana. Guardemos esto en memoria para más tarde.

En este otro ejemplo, el narrador ha ido con su madre a casa de las longevas, «las del chistido»:

[15] *«Tal vez un movimiento»,* op. cit., *p. 131.*

[16] *Felisberto Hernández, «Por los tiempos de Clemente Colling»,* Novelas y cuentos, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 47.*

«Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra ni en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad»[17].

Debemos notar que el misterio no estriba para el niño en la penumbra o el silencio de las cosas que le rodean sino en las palabras que pronuncian los adultos[18]. Ahora bien, el misterio se localiza en el margen del saber, o dicho de otro modo, en el hecho de saber que algo no se sabe. En esta carencia del saber se localiza el deseo como motor de la escritura y el placer como factor esencial de la lectura. El niño no comprende lo que dicen las personas adultas, sólo percibe «ciertos giros, ritmos o recodos». Esta materialidad del lenguaje satisface su placer y excita su curiosidad. A él le llega la vibración de la lengua con sus modulaciones. Esto constituye el tema mayor de *La piedra filosofal*:

«A los sentidos les da placer sorprender la graduación a distancias grandes. Este placer excita la curiosidad. [...] Si los sentidos se dieran cuenta que todo es una graduación, no habría para éstos sorpresas ni sensaciones distintas. Entonces no habría ni el placer de los sentidos al expresar. Ya los sentidos están hechos para gozar de la diferencia de grados de la naturaleza»[19].

Al igual que los objetos forman parte de las personas, permitiendo «graduar», por decirlo así, a quien le pertenecen, más nos informan los silencios, las inflexiones de la voz que las palabras sobre quien las pronuncia. Así nos advierte Merleau-Ponty: «Le sensible est ce qu'on saisit *avec* les sens, mais nous savons maintenant que cet «avec» n'est pas simplement instrumental»[20]. Es decir que sentimos el mundo y al mismo tiempo somos el mundo. Hay un movimiento de reversibilidad que establece una correspondencia mutua entre interior y exterior, entre mi cuerpo sensible y las cosas que me circundan. La idea de Felisberto es exactamente ésa:

«que yo sienta que es una idea que se mueve, que vive, y no ideas muertas; y que esté fuera de mí. Pero que todo esto, lo de adentro y lo de fuera sea una misma cosa»[21].

[17] Ibid., *p. 15.*

[18] *En* El caballo perdido *se formula también esta idea: «Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos [...]» (in* Novelas y cuentos, op. cit., *p. 51).*

[19] *Felisberto Hernández, «La Piedra Filosofal»,* op. cit., *p. 31.*

[20] *Merleau Ponty,* Phénoménologie de la perception, *Gallimard, (1945), 1992, p. 17.*

[21] *«Tal vez un movimiento»,* op. cit., *p. 131.*

Sin este vaivén entre «lo de adentro» y «lo de afuera» no hay movimiento, ni tampoco unidad de los sentidos[22], y por cierto, tampoco idea.

Hay precisamente un arte que corresponde perfectamente a la idea de movimiento, tal como la describe Felisberto, y en el cual también es patente el principio de unidad de los sentidos. Es un recurso constante en Felisberto Hernández la referencia al mundo del cine, particularmente en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Esto permite que Claude Fell escriba, a propósito de lo que se llama en esa novela «imágenes visuales»[23], que «no son un reflejo directo de la realidad, sino recreaciones animadas»[24]. Me permitiré añadir algo sobre lo que el narrador llama «el artificio del cine»[25]. Como lo sabemos, una película es una serie de imágenes fijas puestas en movimiento. Para ser preciso, son veinticuatro por segundo. Miramos, pues, «esas fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentitud y sumas fabulosas»[26]. Lo sabemos, sí, pero cuando estamos mirando una película, nos olvidamos del artificio y sólo vemos el movimiento continuo de las cosas. Igual pasa en el mundo que llamamos real. «Notre champ perceptif est fait de «choses» et de «vides entre les choses», escribe Merleau-Ponty[27]. Sin embargo, no percibimos el mundo como reunión de piezas separadas puesto que, como se ha dicho, el movimiento permite la unidad de los sentidos y, por lo tanto, una percepción global.

Para volver a Felisberto, ahora diría que el cine y por supuesto la música, pero también la pintura o el teatro, no funcionan como simple sistema referencial de lo literario sino como partes indisociables (como lo son los sentidos para el cuerpo) de un esquema sensorial que venimos llamando desde hace un momento la idea de movimiento. Más aún, diría que a través de todas estas figuras parciales adivinamos como el intento de figurar alguna totalidad.

¿Qué hace el narrador, en *Tal vez un movimiento*, cuando dice que quiere describir la idea «con otra cosa que no sea la idea, pero que [le] haga sentir la idea moviéndose»[28]? Está hablando simplemente de lo que conocemos

[22] *«Le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement ou «mouvement virtuel» est le fondement de l'unité des sens». (Maurice Merleau-Ponty,* Phénoménologie de la perception, *op. cit., p. 271).*

[23] *«Por los tiempos de Clemente Colling»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 27.*

[24] *Claude Fell, «La metáfora en la obra de Felisberto Hernández», in* Felisberto Hernández ante la crítica actual, *op. cit., p. 113.*

[25] *«Por los tiempos de Clemente Colling»,* op. cit., *p. 26.*

[26] Ibid,*p. 26-27.*

[27] *Merleau Ponty,* Phénoménologie de la perception, op. cit., *p. 23.*

[28] *«Tal vez un movimiento»,* op. cit. *P. 130.*

bajo los nombres de figura o imagen, cuya esencia es sustitutiva por definición. No pretendo hacer aquí un estudio de la metáfora en la obra de Felisberto Hernández, sólo quiero ver cómo se reúnen idea, forma y figura en el movimiento de la escritura.

Antes que nada, será necesario recordar algunos puntos teóricos. «Idea, (del griego *idein*, «ver») nos dice Pierre Fontanier en el primer capítulo de su estudio sobre los tropos, significa por un lado lo miso que *imagen*, y por otro lo mismo que *vista* o *percepción*»[29]. Esta manera de acercarse a la noción de idea corresponde totalmente a lo que se ha evidenciado en la escritura de Felisberto Hernández. Pero veamos como sigue Fontanier:

> «Mais les objets que voit notre esprit sont, ou des objets physiques et matériels qui affectent nos sens, ou des objets métaphysiques et purement intellectuels tout-à-fait au-dessus de nos sens. L'idée est, par rapport aux premiers, *la connaissance qu'on en prend*, parce qu'on n'a guère qu'à les voir pour les connaître : elle est, par rapport aux seconds, *la notion qu'on s'en forme*, parce que, bien qu'ils soient de nature à frapper immédiatement notre âme, ce n'est pourtant pas sans grands efforts de la réflexion qu'on peut en saisir et en déterminer les traits»[30].

Para Fontanier, idea y forma se relacionan dentro de una filosofía del conocimiento donde idea es, pues, la «forma visible» de lo sensible. Esto determina toda su tropología puesto que lo que caracteriza la figura es la propiedad de darle al discurso una realidad tangible, casi una materialidad. De ahí surge, como es sabido, la clásica similitud que frecuentemente se establece entre el escritor y el escultor: las ideas, los sentimientos se trabajan, dándoles forma de la misma manera que se esculpe la piedra o se modela el barro. Aristóteles hablaba ya de la posibilidad de ver «las cosas en acto», siendo posible de esta manera una representación del mundo tal como lo vemos, y esto es tanto más fácil cuanto que basta con verlo para que lo conozcamos, dice Fontanier.

Queda claro que a pesar de que la idea de Felisberto es algo muy concreto, su percepción no se hace sin dificultad. Pero no me parece muy pertinente, en lo que le concierne, la distinción entre objeto concreto y objeto metafísico o intelectual. En el mundo hernandiano de las ideas, el cuerpo propio y la idea que uno se forma de él o del mundo pertenecen al mismo sistema de la experiencia. Muy claramente lo dice el narrador en *Tal vez un*

[29] *Pierre Fontanier*, Les figures du discours, *Paris, Flammarion, 1977, p. 41. (Traduzco).*
[30] Ibid.

movimiento: «esa idea es mi vida»[31]. Dar forma a la idea será pues dar forma a la vida, informar la vida, informar mediante la figura: figurar, configurar y tal vez desfigurar.

La figura, o la imagen, según Fontanier, es por prioridad la figura o la imagen del cuerpo humano y particularmente de la cara. Veamos pues, de qué manera se figura el cuerpo en la obra de Felisberto Hernández.

El primer ejemplo que me viene a la mente, es el de *Las Hortensias*. Ya en las primeras líneas, el relato nos advierte que entramos en un mundo peculiar. Me refiero a la descripción de María cuando Horacio y el lector la ven por primera vez:

> «[...] vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido»[32].

Muchas leyendas nos enseñan que los hombres prefieren las figuras o las imágenes de sus mujeres, antes que ellas mismas. Así, el pintor del *Retrato oval* dejará a su mujer para enamorarse de su figura. Por eso no nos extraña que Horacio le diga a Facundo: «Será una locura; pero, yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas»[33]. María simboliza el ideal de la figura como forma pura y animada, como expresión espectacular del ser habitado por el espíritu. Sin embargo, el cuerpo emblemático, porque viene a ocupar todo el espacio del cuento, es el de las muñecas: cuerpo artificial, escénico, disfrazado y llevado a la escena de la metáfora duplicada al infinito, es decir, cuerpo finalmente dislocado. La muñeca denuncia el artificio de la figura clásica y se aproxima a una concepción más barroca, tal vez manierista: la figura humana es una metáfora, un enigma cuya significación sólo puede darle a entender un simulacro ingenioso.

Dejo ahora el teatro de las muñecas para interesarme por el «teatro del recuerdo»[34], en *El caballo perdido*. Este relato contiene algunas de las más bellas y sensibles descripciones escritas por Felisberto Hernández. Por ejemplo, cuando Celina entra en su recuerdo dice el narrador que su «alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine»[35]. El recuerdo se hace entonces muy concreto, y el texto nos da la impresión de una presencia:

[31] *«Tal vez un movimiento»,* op. cit., *p. 129.*
[32] *«Las Hortensias»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 217.*
[33] Ibid., *p. 233.*
[34] *«El Caballo perdido», in* Novelas y cuentos, *p. 62.*
[35] Ibid., *p. 64.*

«Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos transmiten a éstos sus imágenes; y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese movimiento hay una ternura original. Los ojos del niño están asombrados pero no miran con fijeza. Celina tan pronto traza un movimiento como termina de hacerlo; pero esos movimientos no rozan ningún aire en ningún espacio: son movimientos de ojos que recuerdan»[36].

Parece como si el cuerpo de Celina ocupara no sólo toda la pantalla, sino toda la sala del cine imaginario. La figura adquiere así el espesor del presente, y el niño nada pierde de una imagen que acaba por confundirse con su propio cuerpo, de tal suerte que la visión se hace movimiento y el movimiento, figura.

Esta figura guarda su misterio, pero al contrario de lo que muchas veces pasa en los textos de Felisberto, no se desprende ningún sentimiento de angustia. La fascinación hipnótica es un elemento propio de lo fantástico e implica la fijeza; sin embargo, en los ojos del niño no hay más que movimiento. Por eso, en definitiva, la figura de Celina tiene un poder de figuración de la imagen original en la que el niño reconoce su propia figura.

Pues bien, me parece legítimo poner en paralelo estas reflexiones con lo que dice Lacan de *la fase del espejo*[37]. En el campo de lo imaginario, la fase del espejo es la primera experiencia de reconocimiento del cuerpo como totalidad a través de una imagen. Introduce la dimensión de alteridad del sujeto además de que determina una alienación. Como no cabe en mi proyecto estudiar el tema del espejo en la obra de Felisberto Hernández, sólo quiero señalar dos ejemplos. Los numerosos espejos que hay en *Las Hortensias* están «tapados para evitarle a Horacio la mala impresión de mirarse en ellos»[38]. Encontramos el segundo ejemplo en *El Vapor*. En el último párrafo hay dos espejos que, al formar un ángulo recto, reflejan y a la vez fragmentan la cara del narrador[39].

¿Qué significa ver una figura? Para Merleau-Ponty, «ce ne peut être que posséder simultanément les sensations ponctuelles qui en font partie»[40]. Admitiendo esta definición podemos considerar la siguiente descripción de Celina como un ejemplo de figura acabada:

[36] Ibid., *p. 64.*

[37] *Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», in* Écrits, *Paris, Éditions du Seuil, 1966.*

[38] *«Las Hortensias»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 236.*

[39] *Lo analizó Gabriel Saad en «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández»,* loc. cit., *p. 284.*

[40] Phénoménologie de la perception, *op. cit., p. 21.*

> «Todos sus movimientos tienen gusto a ella; y sus ropas y las formas de su cuerpo. En aquel tiempo su voz también debía tener gusto a ella; pero ahora yo no recuerdo directamente nada que sea de oír; ni su voz, ni el piano ni el ruido de la calle [...] El cine de mis recuerdos es mudo»[41].

La figura viene a ser la forma visible de la imagen ideal. Notamos además cómo participa el movimiento de todos los sentidos en la configuración de esta imagen. Como lo escribe Merleau-Ponty, «la visión est suspendue au mouvement»[42]. Pero, en definitiva, se enturbia la imagen porque le falta el sonido[43].

El deseo de formar una figura es frecuente, en Felisberto Hernández, pero cuando está por realizarse siempre encuentra una imposibilidad. No creo que se trate aquí de ninguna prohibición, pero tenemos que admitir que hay una incapacidad en llevar a cabo el proceso de figuración.

Como es sabido por todos, lo que se juega en la figura, y más aún en su prohibición, es la cara. La cara se hace figura cuando, para decirlo como Pascal, es presencia y ausencia. Así, en *El caballo perdido*, la cara de Celina es «como una aparición»[44]. Otro ejemplo muy bonito lo tenemos en *La cara de Ana*[45]. En el último párrafo, cuando ya se ha ido Ana, dice el narrador:

> «[...] me quedó la cara de ella. Pero entonces no estaba asociada al destino de los demás ni tampoco al mío: la única sensación que tenía era que la cara de Ana era linda».

Por lo tanto, podemos decir que en la obra de Felisberto Hernández la cara es la figura del ausente. Y la escritura sigue repitiendo la ausencia porque a una idea no se la puede «pintar con letras»[46]. Por eso, la escritura será siempre la imagen incompleta de una figura perdida, pero a la que seguimos unidos por una misteriosa relación:

[41] *«El caballo perdido»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 63.*

[42] *Merleau-Ponty,* L'oeil et l'esprit, *op. cit., p. 17.*

[43] *«Il est assez connu que le cinéma parlant n'ajoute pas seulement au spectacle un accompagnement sonore, il modifie la teneur du spectacle lui-même. [...] Quand une panne du son laisse soudain sans voix le personnage qui continue de gesticuler sur l'écran, ce n'est pas seulement le sens de son discours qui m'échappe soudain : le spectacle lui aussi est changé. Le visage, tout à l'heure animé, s'epaissit et se fige comme celui d'un homme interloqué et l'interruption du son envahit l'écran sous la forme d'une sorte de stupeur». (Merleau-Ponty,* Phénoménologie de la perception, *op. cit., p. 271).*

[44] *«El caballo perdido»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 53.*

[45] *«La cara de Ana» in* Obras completas, op. cit.

[46] *«Tal vez un movimiento»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 132.*

«Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras. (Y como a los sueños, al niño no se le importa si sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son complejas: él procede como si lo fueran y nada más.) Cuando el niño miraba el brazo desnudo de Celina sentía que toda ella estaba en aquel brazo. Los ojos de ahora quieren fijarse en la boca de Celina y se encuentran con que no pueden saber cómo era la forma de sus labios en relación a las demás cosas de la cara; quieren tomar una cosa y se quedan sin ninguna; las partes han perdido la misteriosa relación que las une; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones; parecen hechos por un mal dibujante. Si se le antoja articular los labios para ver si encuentra palabras, los movimientos son tan falsos como los de una torpe muñeca de cuerda»[47].

Para terminar, hay una figura que simboliza, por un lado, el esfuerzo constante para darle forma a la figura y, por otro, la imposibilidad de unir las imágenes dispersas en una simultaneidad de sensaciones. Esta figura de la «totalidad presentida»[48] es el pianista Clemente Colling. Con él nos significa el narrador que hasta los ciegos pueden sacar de un «gran baúl abstracto [...] juguetes abstractos» que además de ser «sonoros», tienen «color»[49]. La obra es una partitura muda, figura fragmentada en espera de una relación, estética por supuesto.

Compuesta y descompuesta, recompuesta de nuevo por el lector, la obra figura a su autor como es. Dice muy claramente en *La barba metafísica*: «Él había creado esa figura y él andaba con su obra por la calle»[50].

[47] *«El caballo perdido»,* Novelas y cuentos, *op cit., p. 65.*
[48] *«Por los tiempos de Clemente Colling»,* Novelas y cuentos, *op. cit., p. 30.*
[49] Ibid., *p. 26.*
[50] *«La barba metafísica», in* Narraciones incompletas, *op. cit., p. 45.*

El músico, ese perseguidor

Blas Matamoro

¿Es la música un lenguaje? Si lo es, la relación con la escritura está servida. Mejor dicho: cantada. Los especialistas ya han desbrozado el tema. La música, como el lenguaje verbal, posee sintaxis, gramática y, de aquella manera, también semántica. Si admitimos que el discurso musical, muy esquematizado, tiene un elemento horizontal o melódico y un elemento vertical o armónico, podemos adjudicar al primero una índole sintáctica y al segundo, otra gramatical.

La melodía o canto se articula en cláusulas, frases, arcos, tensiones, cadencias, que pueden compararse con las estructuras sintácticas del lenguaje verbal. La armonía o acorde se despliega en conjuntos tonales, regidos, desde el barroco, por los modos (mayor y menor). La tonalidad relaciona los elementos íntimos de una escala de siete sonidos de manera jerárquica, sometiéndolos a la nota tónica, lo mismo que la gramática vincula las partes formales del lenguaje por géneros y el par de números singular/plural. Desde luego, estoy pensando en la música del sonido templado, dividido en semitonos, como es regla en Occidente desde hace siglos. Habría que matizar los casos en que se usan intervalos menores al semitono (cuartos de tono en ciertas músicas orientales) o sonidos indeterminados, puramente rítmicos, donde la melodía está supuesta y tiene una suerte de sintaxis ideal, silenciosa si se quiere.

El escollo reside en la música atonal, ordenada en series o escrita libremente. Si no hay tonalidad, se usan los doce semitonos de la gama y desaparecen las jerarquías. No existe nota tónica, ni mediante, ni dominante, ni caudal, ni cadencia en sentido estricto. No obstante, arriesgo la opinión de que también en ella hay gramática porque hay acordes, aunque no sean tonales, y hay sintaxis, porque el dibujo melódico mantiene su conformación, aunque desprovisto de cadencias, en un juego de tensiones infinitas que no llegan nunca a la calma de la resolución.

Queda el inciso de la semántica. La palabra es un signo que remite a un plexo de significados, que son otras palabras que también son signos significantes y así en un proceso de deslizamiento que no alcanza nunca la resolución, el Significado de los significados, porque tampoco existe la

Lengua de las lenguas, la Lengua Central que siempre falta, como quiere Mallarmé, que existe como falta, como lengua virtual y acechante en el fondo inalcanzable del lenguaje verbal, que es el símbolo.

Este juego de remisiones entre signo y significado no parece darse en la música, por lo que, en principio, ella carece de semántica. En efecto, no podemos redactar un diccionario de significados musicales, otorgando a las notas y a sus combinaciones melódicas y armónicas una explicación igualmente verbalizada como la que nos suministran los códigos de las diversas lenguas babélicas.

Pero quizás ocurra lo contrario que es, dialécticamente, lo otro y lo mismo. Si, en términos de estricta semántica formal, la música carece de significado, en términos semióticos no carece de sentido. Cuando oímos la música, la sentimos, la experimentamos cargada de sentido. Es un fenómeno afectivo que puede actuar positiva o negativamente, pero que no deja de actuar en ningún caso. Si actúa positivamente, el sentido nos involucra. Si lo hace negativamente, cuando somos sordos a la música, nos quedamos «fuera» de su circuito de operaciones, nos aburre o nos fastidia, se produce ese fenómeno que los semiólogos llaman «ruido» en relación con la estructura de las comunicaciones. Pero también aquí el signo tiene sentido, un sentido de extrañamiento y ausencia, como si nos hablaran en una lengua cuyo código ignoramos.

Lo peculiar del sentido en la música es que no podemos explicitarlo. Podemos divagar con sus equivalentes literarios, podemos «prosificar» o «poematizar» la música, pero ya entonces estamos construyendo un objeto de naturaleza verbal, un campo de palabras que exigen ser descifradas por medio de otras palabras que etcétera. Y en la música no hay etcétera. Su sentido es inmanente a cada uno de nosotros, como cada cosa que sentimos con el cuerpo y que no puede ser resentida por otro cuerpo. Por ello, es absoluto, se vale por sí mismo y no en relación con otro objeto (hasta ha llegado a hablarse, en este orden, del efecto aislante y asocial de la música, contradicho en el acto de reunir multitudes en un concierto o en una función de ópera). Es tan absoluto como momentáneo, y en ese momento absoluto nos encontramos con un tiempo insistente, sin antes ni después, que difiere del tiempo de la historia. De tales características deriva el hecho de que siempre una pieza musical coincide con su duración. Lo que nos dice dura exactamente lo que tarda en decírnoslo. En esto también se parece y difiere de la narración verbal, que jamás identifica el tiempo de lo narrado con el tiempo de la narración. Puedo contar los hechos de un siglo en un libro que lleva dos horas de lectura, o un fugaz evento en una prosa que dura quince minutos en ser examinada.

Al cabo de nuestro recorrido volvemos a plantearnos el tema de la semántica musical. La música no tiene significados relativos pero sí, en cambio, sentido absoluto. No cuenta con semántica verbal pero encarna la utopía del significado definitivo que es el horizonte quimérico de toda tarea semántica. Dicho de otro modo: realiza totalmente el deseo de significar que equivale a su consumación, es decir a la aniquilación del significado. Todo deseo que se satisface, según sabemos, se destruye como deseo, se convierte en un nirvana, en una cesación deseante.

Esta doble calidad extrema del signo musical ha llevado, a lo largo del tiempo, a situar la música, o bien fuera del mundo del saber o bien como paradigma utópico del saber. Los griegos daban a la música el carácter que enaltece su emitología: el conjunto de los saberes particulares de las Musas. Los románticos insistieron en que todas las artes propenden a la música y ella es el modelo de cualquier discurso, incluido el supremo, la filosofía.

Música y escritura, pues, se tocan sin confundirse como una buena pareja de bailarines (o un cuerpo de baile con más de dos, cabe añadir, si se prefiere la promiscuidad). La música, como la arquitectura (que es música inmóvil, tanto como la música es arquitectura en movimiento) es un excelente modelo para la escritura, porque tiene una naturaleza porosa, similar a la del lenguaje. El sonido implica el silencio, tanto como en el lenguaje la construcción del significado implica la utopía del sentido pleno. Todo edificio necesita del vacío interior que hace a su estructura, y del exterior que permite su situación y su visualización. En cuanto a lo constructivo, nada más riguroso que el ensamblaje de una pieza musical y la realidad estática de un edificio. Por el contrario, me parecen malos modelos aquellos que se toman de las artes de lo compacto como la pintura y la escultura, por las razones opuestas y complementarias a las que acabo de exponer.

La relación entre ambos tipos de discurso tiene, además, un vínculo de sustentación que podemos definir como materno. La música es, si se permite la figura, la lengua materna de las lenguas verbales. Legendariamente considerada, es la lengua universal y la utopía de la lengua única, irrealizable en sede babélica. O, si se piensa históricamente, la perdida lengua anterior a la historia -pecado original y caída- la lengua en que Dios y la criatura se entendían en el Paraíso.

Sin ir tan lejos, la música ha sido vista, en distintos momentos de la historia, como el pensamiento preverbal que actúa como requisito esencial de la lógica verbal. El lenguaje, antes de ser palabra, es música. Si adjetivé de materna esta calidad es porque en el seno materno, en la prehistoria del sujeto, en la edad arcaica de nuestra biografía, hay sonidos articulados que el nonato percibe (los ritmos orgánicos del cuerpo materno, las voces exter-

nas que emiten palabras no percibidas como tales palabras, los choques del cuerpo de la madre con objetos exteriores, etc.), sin que se constituyan en lenguaje, porque ignora sus códigos.

En especial, en las poéticas contemporáneas, a contar desde el simbolismo y sus precedentes románticos, la música desempeña también ese papel de matriz del poema (*de la musique avant toute chose* proclama Verlaine), porque la asociación articulante que sostiene al objeto verbal llamado poema es prosodia de índole musical. No olvidemos que Mallarmé estaba cerca de Wagner, el cual intentó hacer en sus dramas musicales la fusión de música y palabra: una palabra que sólo pudiera cantarse y una música que anunciara la proclamación de la palabra. Obvio parece recordar que la asociación de la poesía con la lírica señala, de nuevo, la presencia de esta palabra cantable que es la palabra poética. En el medio, de nuevo, el cuerpo, es decir la voz.

Materna, utópica, absoluta, la música es, desde luego, de naturaleza erótica. Esto mentando el erotismo en sentido amplio, no simplemente sexual. Eros: poder de unificación de las dispersas partes del mundo, ligazón del sujeto a la vida, a la unidad que es propia de la vida, indistinción o adualismo, según se prefiera llamarlo. Cuando escucho la música, ella me significa afectivamente, soy su significado y ella, mi significante. Pero también yo la significo al sentirla y la cargo del significado absoluto, invirtiendo el circuito dialéctico. Hay una adhesión o adherencia que disuelve la frontera entre el sujeto y el objeto. Yo soy la música y ella me es. De ahí su carácter erótico y su funcionamiento dionisíaco. Frente a la distancia apolínea que establecen las artes que actúan con la vista, la música propone la confusión del sonido que penetra a quien lo escucha y lo transforma en una suerte de instrumento reflejo, que vibra orgánicamente como un violín o un oboe. O una voz.

Sin pasarnos de frontera, podemos observar esta similitud estructural entre el goce de la música, los fenómenos eróticos y la visión mística, donde el sujeto visionario se funde con la divinidad. No digo que la mística sea erótica o que la erótica sea musical o la música, una mística que se ignora, sino que subrayo simplemente las coincidencias funcionales entre los tres niveles de fenómenos. Si algo ignora ser la música, como dice Leibniz, es ser matemática. Quizá sea el secreto de toda creación: Dios hizo el mundo por la palabra, pero debió antes crear la música para que la palabra fuera posible y, al hacerlo, puso en funcionamiento los números. Dicho musicalmente: solfeó.

La música y los músicos tienen una presencia definitiva en ciertas literaturas, notoriamente las germánicas. También, aunque en menor medida, en

el mundo francófono y el anglosajón. Entre nosotros, en las literaturas hispanas, en cambio, el vínculo es más bien pobre. Hay épocas y generaciones pobladas de escritores sordos. He podido recontar algunas crónicas de eventos musicales en Pardo Bazán, Galdós y Valera, por ejemplo, pero son más bien ecos de sociedad. Los modernistas invocaron a la música pero no se sabe bien a cuál. En el 98, Baroja declaró su afición a los sainetes de Chueca y los cuplés de Quinito Valverde. Sólo al llegar al 27 hallamos un feliz encuentro de las dos disciplinas, en poetas que eran también músicos (García Lorca, Gerardo Diego), o melómanos como Alberti y Cernuda, en la frecuencia con que hicieron poemas en forma de canción, en la amistad de Manuel de Falla y los compositores de la Escuela de Madrid, en la obra mixta de Adolfo Salazar.

En América pasa algo similar. Creo que la única excepción cabal es la del cubano Alejo Carpentier, él mismo historiador de la música y crítico musical, que incluyó como personajes a compositores reales o ficticios en *Los pasos perdidos* y *Concierto barroco*. Francisco Luis Bernárdez tiene varios sonetos dedicados a músicos. Agustín Yáñez los incluye en su novela *La creación*. Victoria Ocampo ha dejado algunas páginas donde testimonia su afición a la música y sus estudios musicales, aparte de su labor como animadora de la Asociación del Profesorado Orquestal y del teatro Colón de Buenos Aires.

En el momento y el lugar donde se dan los escritores a que me referiré enseguida –el Río de la Plata en la década de 1940– se da un contacto literario-musical muy sugestivo. Aparecen escritores que son músicos, como Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock y Daniel Devoto, o aficionados a la música como Julio Cortázar, Eduardo Jonquières y Jorge Bosco. Las persecuciones políticas y raciales, la guerra española y la mundial, empujaron hacia América a una ilustre emigración de músicos. Aparte de que había en el Río de la Plata importantes plazas musicales como Buenos Aires, Montevideo y Rosario, es decir que existían un público y una tradición, aparecen nombres importantes como los españoles (Falla, Julián Bautista, Conchita Badía, María Barrientos, Jaume Pahissa) y demás europeos (Erich Kleiber, Fritz Busch, Hermann Scherchen, Walter Gieseking, etc.). El clima del momento y las tendencias neorrománticas e intimistas de cierta literatura propiciaron el encuentro.

Quizá lo más elocuente lo hayan dicho, como siempre, los poetas. Juan Ramón con las palabras que el compositor argentino Alberto Ginastera tomó como emblema personal: «La música, mujer desnuda, corriendo loca por la noche pura». Y Borges, que, sordo como era a casi toda la música del mundo, según propia confesión, dejó esta definición inopinada de la músi-

ca en su poema «El tango», donde el arte del mero sonido nos crea «un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto», esa prehistoria materna del sujeto, protagonizada por una mujer nocturna, alocada pero impoluta, que es la madre hecha música, la música hecha madre.

Por los tiempos de Clemente Colling (1942) de Felisberto Hernández, es la historia de un par de músicos contada por un narrador, quizás un escritor, que es también un aprendiz de músico. Se la puede leer, en su estructura, si se quiere, como un primer tiempo de sonata: el tema tónico es el Nene y el tema dominante es Clemente, expuestos, reexpuestos, sometidos a variantes y conducentes a la resolución, que podemos denominar tema del misterio, donde se revela el verdadero contenido tonal de la pieza, que es lo irrevelable, o sea el mencionado misterio.

El narrador pertenece a una típica familia del imaginario latinoamericano (por razones geográficas podríamos precisar: la familia del tango). El padre está ausente y el hijo aparece rodeado de mujeres. Son ellas, la madre y la hermana, las que conforman el contexto de la acción. La casa de la cual saldrá el narrador para conocer al Nene está habitada también por mujeres (tres matronas misteriosas y una vieja, rodeadas de animales y muñecos).

El Nene es un adolescente ciego que toca el piano y compone. El narrador lo envidia: es mejor ejecutante que él y consigue enamorar a la prima de la cual está asimismo enamorado. Estos desplazamientos definen al narrador como residual, como el que no alcanza a situarse en igualdad de condiciones con los músicos, y que halla en la escritura, aunque no lo declare, la compensación a su inferioridad. De alguna manera, señala que la música es superior por su poder de convicción y seducción, pero quien puede perpetuar la historia de los músicos es la escritura. Los músicos seducen al narrador porque saben, aunque no lo expliciten, que es él quien puede fijarlos por medio de la palabra.

Insisto: los músicos son seductores. También son ciegos, tanto el Nene como su maestro Clemente. Esta ciega seducción es una alegoría de la música misma, que puede oírse sin ver, en la gran noche de la indistinción. El Nene «cuando después tocó una composición de él, un *Nocturno*, la sentí verdaderamente como un placer mío, me llenaba ampliamente de placer: descubría la coincidencia de que otra hubiera hecho algo que tuviera una rareza o una ocurrencia que sentía como mía, o que yo la hubiera querido tener. La melodía iba a caer de pronto en una nota extraña, que respondía a una pasión y al mismo tiempo a un acierto: como si hubiera visto a un compañero que hacía algo muy próximo a mi comprensión, a mi vida y una predilección en que los dos nos encontrábamos de acuerdo; con esa complicidad en la que dos camaradas se cuentan una parecida picardía

amorosa. Yo había encontrado camaradas para otras cosas; pero un amigo con quien pudiéramos representarnos el amor en aquella forma era un secreto de la vida que podíamos ir atrapando con escondido regocijo de más sorpresas, de esas que dependen mucho de nuestras manos».

El vínculo erótico situado en la música y que une al compositor con el narrador (se reitera en Cortázar) está claramente descrito. Lo enfatiza el efecto de disolución, de confusión entre sujeto y objeto, que la música produce en el escucha: «Además, llegado el momento de oír música, por más prevenidos que estuviéramos, el arte invitaría a aflojar los frenos de la autocrítica, se produciría como una convencional libertad de relacionar el sentimiento del arte con nuestra historia sentimental y se permitiría y se justificaría la distensión de nuestros músculos y el abandono de nuestra conciencia –si ese abandono no era muy exagerado, o mientras no se notara que escondía la intención de tener un abandono original: el que observara los momentos en que se pasara al estado provocado por el arte, vería cómo naturalmente se iban esfumando poco a poco los límites en que se vivía un rato antes».

Clemente Colling, profesor de armonía, también es ciego y también lo fue su preceptor, un cura. En él hay un elemento añadido que sintetiza ambas vertientes (se recupera en Cortázar): el contacto de la música con lo sagrado: «Su falta de vista y su entendimiento mutuo me sugería algo así como una religión». Y más: Colling es organista en una iglesia. Como lo numinoso, la música tiene ese doble carácter de inefable e intangible, de otredad absoluta, que se representa en estos textos por medio de las composiciones que nunca podremos oír, músicas ficcionales de las que apenas conocemos el título. En la literatura hay ejemplos mayores de este truco: la sonata de Vinteuil en Proust, las partituras de Adrian Leverkühn en *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

Lo sagrado es también lo inmundo, lo *sacer*. Clemente (como el Johnny de Cortázar) es sucio, maloliente, descuidado; vive en un conventillo (casa de vecindad) igualmente mugriento, al cuidado de una familia ajena. Recibe al narrador medio desnudo (de nuevo, igual que Johnny). Habla poniendo mal los acentos, como si el castellano no le resultara cómodo de emplear, quizá porque nunca alcanza a decir algo claramente con palabras. La gente decente lo mira con desconfianza burlona.

Clemente no sólo enseña música al narrador, y hasta la menos frecuente (los modos chinos, por ejemplo). También le cuenta historias, le exhibe modelos narrativos a imitar. Por eso evoca a su maestro Camille Saint-Saëns, un músico de existencia histórica, modelo del compositor erudito, sabedor de muchas técnicas. Con él, Clemente componía pastiches, músi-

cas inauténticas. Quizá podamos leer todo el texto como un pastiche de segundo grado, lo cual define curiosamente su naturaleza, una suerte de estética de la adulteración, que tanta importancia tiene en cierta literatura de la zona, desde Arlt y Borges hasta Conrado Nalé Roxlo, Marco Denevi y Ricardo Piglia.

La historia no termina, sino que se interrumpe. Por eso dije que afectaba la forma de un primer movimiento de sonata. Es una sonata inconclusa, como la famosa sinfonía de Schubert. Clemente muere en un hospital, tal vez de cirrosis, lo cual mejora su retrato de indeseable, porque lo hace alcohólico. De tal modo se completa el tópico del artista: ciego, pringado, borracho, falsificador, sacerdotal, paradigmático.

La historia no termina porque no puede terminarse: ha dado con el misterio. Por cercano que esté el objeto misterioso, dado que es intocable, la distancia que nos separa de él es infinita, no podemos franquearla. «De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. De pronto no sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. Y nunca se sabía bien cuándo aparecía ni dónde se colocaba. Pero si pensaba que la sombra era una seña del misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos. Y vuelve a venir en muchos instantes y en formas inesperadas».

Cortázar leyó y admiró a Felisberto, cuyos cuentos fueron publicados en Buenos Aires por Sudamericana y por consejo suyo. Muy probablemente, conocía el texto antedicho al redactar *El perseguidor* (1959). Sus desencuentros con el uruguayo, que daba conciertos en la misma provincia bonaerense donde Cortázar enseñaba en un Colegio Nacional, son narrados en una emocionada prosa que sirve de prólogo a la edición de Felisberto en la Biblioteca Ayacucho.

No repetiré las coincidencias entre ambos relatos, ya apuntadas. Si de analogías musicales se trata, el de Cortázar afecta la forma de una fuga, anunciada en el título mismo, ya que la fuga se desarrolla a partir de varias voces que repiten los temas principales sin solaparlos, como si cada una de ellas se fugase, se escapase de la persecución de las otras. Las cuatro partes de la fuga se pueden sobreponer a los cuatro personajes: tema ducal

(Johnny, el músico), tema condal (Bruno, el narrador), *stretta* (la protectora), *divertimento* (la esposa).

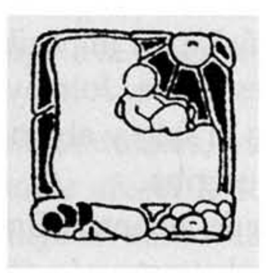
Bruno persigue la música de Johnny sin poder atraparla con palabras. Las mujeres persiguen a Johnny sin poder acceder a su mundo trasmundano. Johnny persigue lo real, sin poderlo objetivar, pero confundiéndose con él en la música, que no representa la realidad, como intenta hacerlo la palabra, sino que es lo real mismo: «Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo». Apostillo e insisto: ese algo-que-hay es lo real, que se funde con el sujeto en la música, creando ese tercer mundo donde ya tampoco es, estrictamente, un objeto: «El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir que sea realmente otra cosa...»

Quizá la definitiva realidad de lo real no sea de este mundo y la certeza final de su existencia sólo se legitime en sede divina. Entonces, el perseguidor aparece como un perseguidor de Dios, a quien se niega, demoníacamente, a adorar cuando lo atisba detrás de la puerta que conduce al más allá. Johnny, en efecto, aparece como el resultado de un pacto diábolico, el que connota de tal a toda la música (de nuevo, la analogía con Thomas Mann se impone). El contenido del pacto es la quiebra del tiempo histórico, la instauración de un tiempo alterado al que la música tiene acceso («esto lo toqué mañana, lo estoy tocando mañana») y que carece de antes y después; un tiempo insistente que reclama una diabólica inmortalidad. Al igual que Fausto, Johnny se propone romper la fatalidad del tiempo lineal y efímero de la historia para entrar en una renovada y perpetua juventud que se obtiene yendo y viniendo del reino de la muerte, poblado de sepulcros y cenizas, donde ya está instalada la tumba del mismo Johnny, en ese mañana perpetuo de la muerte. Mientras Bruno intenta exorcizar la parte maldita de Johnny (su música) por medio de las palabras, la música extiende su imperio, justamente, donde mueren las palabras, según la manoseada fórmula de Heine. Donde muere la sucesión de lo verbal se abre el señorío intemporal de la música. El imposible encuentro y la necesaria persecución se concilian en la escritura. Johnny, desnudo, con su saxo que es un doble sexo (tubular como el falo y abierto y continente como el útero) seduce a Bruno para que lo escriba.

Como una pareja de amantes, Bruno y Johnny son las dos partes de una misma entidad. Lo abstracto y lo concreto. La libertad y la forma. Lo increíble y lo perfecto. El goce y el placer. Si se amplía el par: el catolicismo placentero y clásico que busca la salvación (Bruno) frente al protestantis-

mo romántico que lleva al goce, la disolución y la condena (Johnny). La vaga e inefable música y la clara y efable palabra. La oscura certidumbre y la nitidez de la duda. El mundo de Johnny está agujereado, enfermo e infundado. El mundo de Bruno está sano, pleno y se afirma en cosas que flotan sobre el vacío. Bruno sigue vivo y cuenta la historia. Johnny busca, en un campo lleno de urnas colmadas de cenizas ajenas, la urna propia y hueca. La palabra persigue las voces del secreto. La música es el secreto a voces.

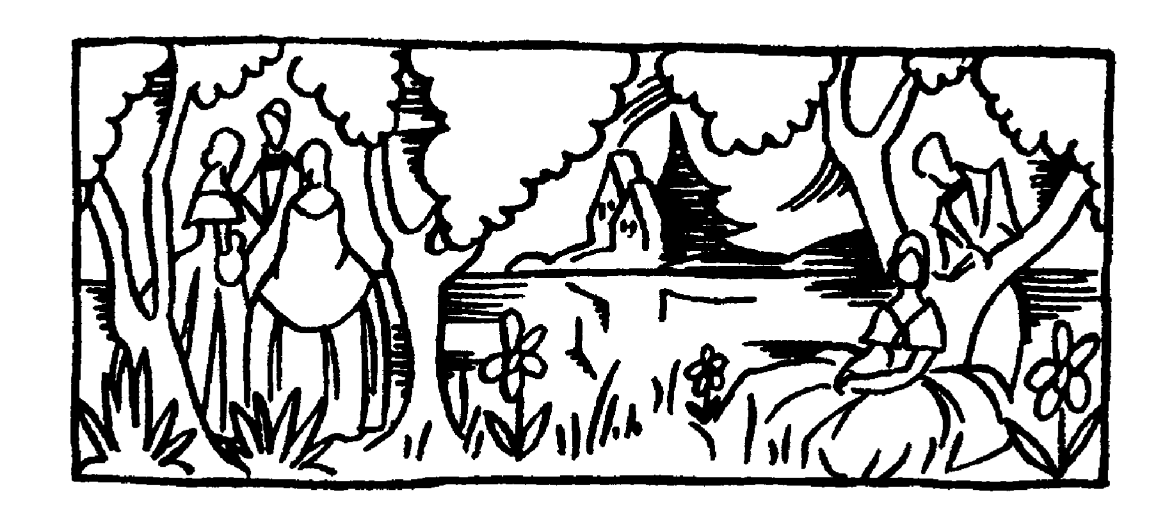





Capitulares de *La novela rosa*, de Rafael Tona

PUNTOS DE VISTA







Filetes de Barradas en *Alfar*

Los poemas rumanos de Tristan Tzara

Darie Novaceanu

El dadaísmo antes del dadaísmo

De vez en cuando, algunos feligreses que no practican más que el culto a la palabra y se resisten a adentrarse en el nuevo siglo, se acuerdan de Tristan Tzara. Y entre estos pocos, hay muchos que saben o presumen saber todo sobre el dadaísmo, la gran proeza que ha hecho añicos las palabras de la poesía europea, pero descubren que no saben cómo eran sus primeras palabras. No conocen lo que suele llamarse «el retrato del artista joven», el que, según voces autorizadas, conserva y transmite, a lo largo de la vida creadora, sus rasgos iniciales impronta reconocible hasta en el último.

En el caso de Tzara las cosas no cambian, pero se complican tres veces: 1) Sus palabras iniciales están escritas en rumano, su lengua materna. 2) Todas las siguientes vienen exclusivamente en francés. 3) El mismo Tzara, por razones muy suyas, ha tratado de «ocultar» este primer boceto. Su temprana y repentina fama mundial, como creador del dadaísmo y, poco después, la mucha y merecida gloria que se le ha reconocido en la poesía francesa como «renovador revolucionario» del lenguaje, han sido los factores determinantes para lograr relegar al olvido sus primeros poemas, los que no tienen más que una sola edición completa en el idioma original (1971) y, salvo al francés, no han sido traducidos ni siquiera parcialmente a lengua alguna. Un primer intento nuestro de traerlos al mundo hispano se ha quedado en nueve títulos (Darie Novaceanu: *Poesía rumana contemporánea*, Barral Editores, 1972). No hemos continuado, a pesar de las insistencias y de la amistad que teníamos con Carlos Barral. Esta vez, por razones nuestras, fácil de justificar. Lo hacemos ahora porque estos poemas merecen ser rescatados: no han perdido vigencia estética alguna. Son como una arboleda condenada a no crecer pero que sigue siendo viva y verde. Sugerencia de lo que hubiera podido ser: bosque frondoso y alto, como los que tenían sus padres, en la comarca moldava de Garceni, donde Tzara pasará muchos ratos y escribirá algunos de estos poemas.

Además de esto, estamos convencidos de que sin ellos, sin el «retrato de Tzara adolescente» no se entiende cómo y de dónde arranca el dadaísmo con sus peculiaridades fundamentales. Tampoco se entienden bien «los

retratos franceses» de Tzara que, por decirlo de algún modo, son muchos Tzara. Siempre el mismo y cada vez otro. Una sola vez el mismo sin más: en sus poemas rumanos.

Para muchos, estas afirmaciones podrían parecer una imprudencia: se supone que, a la altura de nuestros días, todo lo que tenía que decirse sobre el más negativista, más radical, más demoledor y más internacionalista de todos los movimientos que registran las vanguardias artísticas del siglo XX, está ya dicho y bien dicho. Por ser el único que no se proponía construir nada, sino dinamitar todo, empezando por los cimientos, es decir, la tradición, principios, categorías estéticas, valores consagrados, filosofía, moral y hasta pensamiento, el dadaísmo ha gozado de un privilegio exagerado: ninguna otra corriente vanguardista ha despertado, desde sus comienzos, tanto interés, ni ha disfrutado de tanta popularidad póstuma.

Por otra parte, los seis tomos que reúnen la obra completa de Tzara, incluidos –claro, en francés– sus poemas rumanos, trabajo del incansable Henri Béjar (Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Flammarion, Paris, 1975) ofrecen su retrato definitivo e inamovible.

Sí, así están las cosas. Pero siempre se puede añadir o corregir algo. Por ejemplo, los estudiosos y exegetas de las mencionadas vanguardias apuntan sin vacilar, como sobre una lápida negra, el nacimiento y la defunción del dadaísmo: 8 de febrero de 1916, Zurich-23 de septiembre de 1922, Weimar. Las dos fechas no son falsas, pero tampoco son verdaderas. Bien documentadas y argumentadas, las dos fechas ignoran un hecho unánimemente aceptado: una vanguardia pura, sin ningún ascendiente, incluso cuando está en contra de éste, no es posible. Como el futurismo, por poner un ejemplo que, en sus comienzos, no ha sido más que una actitud antidannunzianista. (Cf. George Calinescu, *Principii de estética*, Editura pentru literatura, Bucuresti, 1968, p. 23). Nuestro convencimiento es que el dadaísmo nace un poco antes, aun antes de los poemas de Tzara, nace en más lugares, y se muere mucho más tarde, más veces, en más sitios y nunca del todo. En Zurich sólo se le inscribe y se le pone el nombre, sin preguntarse por raíces, fuentes, motivos. Luego, sin observar que, una vez puesta en marcha, su máquina se alimentará de su propia energía y seguirá funcionando sin parar, como un *perpetuum mobile* de las emociones artísticas, sean éstas espontáneas o simuladas.

En el origen de esta peculiaridad se halla, desde luego, Tristan Tzara, quien, por decirlo con otras palabras, no ha sido solamente un gran poeta, sino también un fenómeno poético, único y, como todos los fenómenos, imprevisible.

El rescate de su primer retrato se justifica, también, desde este punto de vista. Una lectura de sus primeros poemas, por aplicada que hubiese sido,

no nos habría podido revelar estos y otros pormenores. Al traducirlos, hemos tenido que entrar en su «laboratorio secreto», estableciendo un diálogo difícil, complicado y nunca seguro, por un lado con el texto en sí y, por el otro, con las fuentes «escondidas» en el subtexto, allá donde, a veces supuesta, otras veces evidente, se reúne la influencia tutelar de sus lecturas y la obligatoria comunicación con nuestra poesía, sobre todo con la que se escribía cuando sus comienzos poéticos.

No hay, importa decirlo, ningún estudio dedicado de modo especial a estos poemas. Y la explicación es una sola: la voluntad de Tzara. Dados a conocer, la mayoría de ellos, después de la muerte del poeta (25 diciembre de 1965) cuando el propio dadaísmo no era más que un recuerdo bien remoto, a nadie le ha interesado volver sobre lo dicho. Desandar lo andado ya no es una costumbre. Tanto menos en este caso de reinterpretación crítica que hubiera exigido adentrarse en un terreno de pocos caminos, el de la arqueología literaria. El que nosotros, por fuerza, hemos tenido que recorrer más veces.

Pero las cosas están así y así tenemos que aceptarlas: escritos cuando adolescente, entre 1912 y 1915, los poemas rumanos de Tzara siguen siendo muy poco conocidos. Tanto que hay quienes ni saben que existen, mientras los que sí saben no les han dado la importancia que se merecen o, al contrario, los han valorado mucho más de lo que representan. Equivocados los unos y los otros; cada uno a su manera. Los unos, por ignorar que éstos son los primeros poemas que escribe el fundador y el promotor del dadaísmo; los otros, por no observar que son los definitivamente últimos que escribe en su idioma materno.

Intercambio los verbos y dejando al no donde está, las cosas hubieran vuelto a su sitio normal: los primeros equivocados, al observar que entre estos poemas y la proclamación del dadaísmo no median más que algunos pocos meses -octubre de 1915 y febrero de 1916- habrían tenido motivos de sobra para mirarlos con más interés: considerar que entre ellos y el dadaísmo no existiría relación alguna, significa navegar en un río desconociendo sus manantiales. Al mismo tiempo, ignorar la relación de estos poemas con la poesía rumana de aquel entonces significa no saber nada sobre el cauce de este río y la profundidad de sus aguas.

En cuanto a los segundos equivocados -los críticos y los historiadores literarios rumanos- al no ignorar que Tzara no escribirá nunca más en rumano, se hubieran ahorrado, al menos, la tentación de incluirle entre nuestros más considerados poetas del siglo recién acabado. Es verdad, sin atentar a la jerarquía superior, espacio donde Arghezi, Bacovia, Blaga y Barbu han levantado, cuatro espléndidas columnas, un templo venerado por todos nosotros.

En la inscripción de su nombre entre los que vienen, desde la izquierda a la derecha, después de los cuatro mencionados, se ha considerado que su consagración europea merecía un trato al menos igual en las letras rumanas. Se ha construido así, silogísticamente, una predicción muy optimista en cuanto a su incumplido destino dentro de nuestra poesía y se ha perdido de vista una verdad evidente: a Tzara no le ha interesado este destino. No ha querido ser un gran poeta rumano. Si bien hubo tal tentación, ha sido cosa de poco tiempo, al principio de todo. Su ambición iba más lejos. No le interesaba ser grande dentro de una cultura menor, sin proyección universal, sino dentro de otra, mayor, que ya gozaba de este privilegio. Para él, escribir en rumano era algo así como pintar sobre las nubes. En cambio, esculpir en el mármol que no se desvanece con el primer viento, era mucho mejor. Desde luego, con una sola condición: saber esculpir en este mármol. Y él lo sabía. Lo sabía antes de hacerlo.

Considero oportuno confesar por qué no le hice caso a Carlos Barral, en los setenta, quien insistía en una traducción íntegra de los poemas rumanos de Tzara. Porque a nosotros, jóvenes esperanzas de la poesía rumana, se nos habían cerrado las puertas de la vanguardia poética rumana, incluido Tzara. La política cultural oficial de aquel entonces, nos protegía del «decadentismo», para cruzar libremente el desierto rojo, salmodiando himnos y odas a los que nos gobernaban. Es que la *Prolet-Cult* ha sido de verdad. Tanto, que no me avergüenza reconocer que para llegar a Tzara he tenido que dar la vuelta al mundo y detenerme en la ciudad de Lima. Estábamos a principios de octubre de 1969, cuando Mario Vargas Llosa, desde Santiago de Chile –habíamos estado juntos en un milagroso congreso de escritores– hizo preceder mi regreso a Bucarest con un alto en la capital peruana para dar unas «charlas» literarias rumanas en la Casa de Cultura. José María Arguedas, como director de la institución, me las facilitó con toda su alma. Al final de mis balbuceos dejaba un espacio para lo que suele llamarse coloquio. Entre los asistentes, una voz que olvido dijo: «Como veo que nuestro invitado rumano sabe tanta historia literaria, me permito preguntarle si le recuerda algo la palabra *Apunake*». Por suerte, yo recordaba muy bien: «Es el título de una novela muy breve, de algunas pocas páginas. Un personaje que vuelve a casa andando por la calle de cara a la pared para no ver el mundo. Algo absurdo. Su autor se llama Cugler o algo así, creo que ha muerto ya...». –«No, no ha muerto. Yo soy Grigore Cugler...».

Por la noche, en su casa que tenía como guardia un abeto altísimo, como no los hay más que en los Cárpatos, Cugler me reveló todo un universo lite-

rario rumano, desconocido por mí. Entre otras cosas los poemas rumanos de Tzara, todavía sin circular en Rumania.

Ya en Bucarest, preparando el libro de poesía rumana para Barral Editores, había incluido nueve poemas de Tzara. Estábamos en el mes de mayo de 1971 y había conseguido el visto bueno de las oficialidades: aprobado el sumario, nombres y poemas. Todo iba bien, hasta el aeropuerto, donde me quitaron el pasaporte y el billete de vuelo, obligándome a desnudarme para un «control corporal». Las autoridades buscaban más textos, más poemas «decadentes» que suponían que llevaba escondidos... Dos semanas más tarde, en Barcelona, Carlos me preguntó por qué me había demorado. «Porque no he tenido tiempo de venir antes», le dije. Y no mentía.




OJOS ATRACTIVOS
los obtendrá V.
usando el auténtico
cosmético
Rimmel's
DE VENTA
EN PERFUMERIAS Y DROGUERIAS
Exija este formato
de estuche
FABRICANTE
Concesionario único
para España
A. PUIG. - VALENCIA, 293
BARCELONA

Poemas rumanos

Tristan Tzara

LA TEMPESTAD Y LA CANCIÓN DEL DESERTOR

I

Reventó la luz de los obuses
Y crepitó un relámpago en nuestras manos
Como la mano de Dios en cinco dedos se quebró
Dimos alcance a las tropas y las atropellamos
Pisoteamos los cadáveres abandonados en la nieve
Abrimos ventanas para la oscuridad ahogada
Por los valles que absorbieron a los enemigos como ventosas
Y les dieron muerte hasta en la más azul lejanía.

El frío quebranta los huesos, come la carne
Nosotros dejamos que el corazón llore.

¿Por qué resbalamos a lo largo de la quebrada peña?
Gritando soltó la tempestad sus leones,
En el bosque vendido el viento oscuro
No alcanza al corazón
Y esperamos de los extraños timbales
La clara y sencilla voz sagrada
En las colinas leprosas y en las cuevas
Como en las órbitas del cráneo
Hemos abrigado nuestro miedo a la tempestad
Y ha empezado uno a delirar
Allá.
He tomado sus palabras –cuántas
Me penetran como fantasmas en mis calmas lunares
Y te hago abalorios con los dientes de tiburones
Los que juegan dentro de mis pesadillas.

El ojo roído por el óxido echa fuego
Entramos en la boca de la lejanía
Y bajo los alineados dientes de la fortaleza, otros
Esperan.

Es tan oscuro todo que solamente las palabras son luz.

II

Bajo el tizne del abeto desatado
Se lamenta la canción del desertor.
Del mal hizo la flauta empezando a llorar.
La espuma del hielo construye ramos de sal;
Quebranta los huesos, come la carne.

Con los puños cerrados, con el cuello estirado, alcanzo
La tentación de la noche muda;
Helero de acero llorando en la inmovilidad de las constelaciones,
Afila las espadas del alma.

La luz se ha puesto amarilla como un tulipán,
La oscuridad azul de las nubes, arrancado de entre las sábanas,
Huyo, mordido por las serpientes de las lluvias,
Para alcanzar en la lejanía alumbrada mi luz.

En las profundidades de la tristeza,
Como el trueno asfixiado bajo bóvedas,
Soy el caminante con el alma anublada,
Anublada.

Ahí esta la pesada añoranza del hogar;
Pero incluso tú miras cómo brotó, obediente,
Dentro de pañales estrellares de plata
El niño de los sagrados libros.

Solamente para mí la noche no es bella.
La canción encadenada llora sobre todo el regimiento,
Como despedazan los murciélagos trozos de noche en las celdas.

Solamente para mí la noche no es bella,
Solamente para mí.

Mira: mi cuerpo se deshace en tierra y alma,
Puesto que te añoro con tempestad y rugido de sirenas
Por encima de las nubes desgarradas por obuses encarnizados.

Si los pueblos guerrean todavía,
¿Para qué cuelga la luna tan roja
Cual sello de Dios sobre el libro de la paz?

Arrancan las granadas pedazos morados del cielo atenazados entre escudos,
Muerden el hielo de las nubes y se desploman placas de acero bajo las brumas.

Los árboles se arrodillan como los barcos entre sogas,
Los murciélagos arrancan pétalos blancos de la margarita de la luna.

El viento los tira y los desmenuza.
Solamente para mí la noche no es bella,
Solamente para mí.

La canción, pensamiento parado: el frío
Quebranta los huesos, come la carne.
Deja que llore el corazón.

(1914)

VEN CONMIGO AL CAMPO

Casa en obras con ramas secas, como arañas, en los andamios
Álzate hacia los cielos con serenidad
Hasta que las nubes te sean cortinas
Y las estrellas: el agradecimiento de las lámparas en los balcones anochecidos.

Entre dos castaños apesadumbrados como los enfermos que salen del hospital,
Creció el cementerio judío –de las rocas;
Al borde de la ciudad sobre la colina
Las tumbas se arrastran como gusanos.

La carroza amarilla nos espera en la estación del ferrocarril
Dentro de mí se doblan juncos con rumor de papel.
Quisiera morir lentamente a lo largo del país
Con el alma vacilando cual danzante sobre la cuerda.

Extraviados van por el bosque
Mendigos gitanos con barba de ceniza
Que te dan miedo si los encuentras
Cuando el sol roza los senderos con sus párpados.

A caballo caminaremos largos días
Descansaremos en posadas oscuras,
Donde haces muchas amistades,
Y por la noche te acuestas con la hija del ventero.

Bajo los nogales –por donde pasa el viento
Pesado como un jardín con fuentes
Jugaremos al ajedrez
Como dos farmacéuticos viejos
Y mi hermana leerá las gacetas tendida en la hamaca...

Nos desnudaremos sobre la colina
Para que se escandalice el cura y se alegren las muchachas,
Andaremos cual campesinos con grandes sombreros de paja,
Nos bañaremos junto a la rueda del molino.

Nos tenderemos al sol sin vergüenza
Nos robarán las prendas y nos ladrará el perro...

Gârceni, 1915

ANOCHECE

Vuelven los pescadores con las estrellas de las aguas
reparten comida a los pobres, ensartan rosarios para los ciegos,
los emperadores salen de los parques a esta hora que se asemeja
a la antigüedad de los grabados
y los criados bañan a los perros de caza
la luz se pone guantes
ábrete pues ventana
y sal noche del cuarto como el hueso del melocotón,
como el cura de la iglesia,
Dios: carda la lana de los enamorados sumisos,
pinta pájaros con tinta, cambia la guardia en la luna.
–vamos a cazar escarabajos
para guardarlos en una caja
–vamos al río
para hacer vasijas de barro
–vamos a la fuente para besarte
–vamos al parque comunal
hasta que cante el gallo
para escandalizar a la ciudad
–o en el desván del establo para acostarnos
para que te pinche la hierba seca y escuches el rumiar de las vacas
que después añoran a los terneros.
Vamos, vamos a partir.

(Mangalia, 1913)

DOMINGO

El viento llora en las chimeneas con toda la desesperanza de un orfanato
Acércate como un barco al matorral
Prepara las palabras como las blancas camas de una enfermería
Porque allí puedes llorar sin estorbos y huele a membrillo y abeto.

Cuéntame de países lejanos
De gente curiosa
De la isla de los loros
Mi alma está alegre y atónita
Como un amigo que regresó del hospital.

En tu voz hay mujeres viejas y buenas
Tu brazo pasa por mi pecho como un arroyo
Me gustan los animales domésticos
De la casa de fieras de tu alma.

En el puente un hombre inclinado le silba al agua sin pensar
En nuestro sitio hace calor y alegría
Como en el aprisco cuando nacen los corderos
Y tu cuento se duerme como un niño arrullando un elefante de lana
En nuestro sitio hay un silencio
Como cuando abrevan los caballos en la fuente.

Pasan en largas filas por la calle las colegialas
Y en cada mirada hay una casa paterna
Con buena comida y hermanas menores
Y con flores que se columpian en las ventanas.

Transita el viento por los corredores cuando anochece
Como una larga serpiente golpeando con la cola las piedras
El lago está cosido con hilo
Los ahogados salen a la superficie –los patos se están alejando.

En la casa de los vientos, el padre besa a la hija indiferente
La reprende al despedirse
El arroyo se cerró como detrás de una muchacha
Las puertas del monasterio
El gorgoteo de la suicida ha asustado –las ranas han callado un instante.

Voy a encontrarme con un poeta triste y sin talento.

(1915)

Jardiel y el cine

Emeterio Díez

La conmemoración del centenario de Enrique Jardiel Poncela ha servido para estrenar varias comedias del autor, reeditar parte de su obra, estimular la recuperación de alguna de sus películas y, como haremos aquí, reflexionar sobre su actividad creativa. En concreto, estas páginas pretenden aproximarse a sus vínculos profesionales y literarios con el cine, unos vínculos que, por otro lado, son tantos y tan diversos que cuestionan cualquier estricta compartimentación de su producción artística. La novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) sería adaptada al teatro con el título *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933) y también con este título se rueda en 1936. Las comedias *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) y *El amor sólo dura 2000 metros* (1941) ponen en escena o tienen por tema el mundo del cine. Incluso puede decirse que el barroquismo de su teatro (numerosos personajes, múltiples y rápidas líneas de acción, situaciones exageradas, ambientación recargada) busca dar a la representación una movilidad y un aparato capaz de competir con las películas.

Según nuestras estimaciones, existen al menos 40 producciones cinematográficas relacionadas con Jardiel. En 21 de ellas, el propio autor ejerce tareas profesionales, casi siempre como adaptador, guionista y dialoguista, pero también como montador, director, locutor y actor esporádico. En otras 19 ocasiones, su producción literaria es llevada al cine por terceras personas, en especial, la mencionada *Usted tiene ojos de mujer fatal* y la novela *¡Espérame en Siberia vida mía!* (1930). Por otra parte, el mundo del cine es parte fundamental de su imaginario como escritor. Es más, dicho imaginario ratifica la relación pasional, es decir, de amor/odio que, como profesional del cine y como autor, mantuvo siempre con este medio. En otras palabras, para explicar los vínculos de Jardiel con el cine es preciso abordar tres temas: su trayectoria cinematográfica, la producción literaria adaptada a la pantalla y, finalmente, la imagen que sus escritos ofrecen del séptimo arte o, si se prefiere, de la fábrica de sueños.

La actividad cinematográfica

Enrique Jardiel Poncela nace en 1901 en el seno de una familia de clase media e ilustrada. Su padre, Enrique Jardiel Agustín, era periodista y su

madre, Marcelina Poncela, pintora. Aficionado a escribir sobre sí mismo, se retrata como un hombre feo, bajo, delgado, de rostro afilado y pelo negro. Su carácter, confiesa, es muy variable. Va por oleadas y situaciones. Puede ser tímido y audaz, trabajador infatigable y vago redomado, malhumorado y simpático, alegre y depresivo, vanidoso y modesto. Con ciertas mujeres es misógino y hasta cruel; con otras, delicado y sensual.

Alumno poco aplicado, abandona los estudios tras la muerte de su madre y comienza a trabajar en la prensa diaria y en la prensa humorística. Publica cientos de artículos y de cuentos y también escribe más de veinte obras teatrales en colaboración con Serafín Adame. En 1927, logra una gran popularidad con su primera comedia en solitario, *Una noche de primavera sin sueño*. En 1928, alcanza un éxito similar con la novela, *Amor se escribe sin hache*. Durante los años siguientes, continúan los triunfos, tanto en el teatro *Margarita, Armando y su padre* (1931), *Un adulterio decente* (1935) como en la novela: *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), *La «tournée» de Dios* (1932), etc.

Esta producción literaria le ratifica como un autor capaz de aunar experimentación formal y éxito popular. Siguiendo a la vanguardia artística, en su humorismo hay un rechazo de la sociedad, una crítica de las convenciones y de la moral y una atracción por el juego, la crueldad, la locura y el erotismo. Jardiel, en efecto, rompe con la lógica del lenguaje y con la verosimilitud de la acción, si bien la mayor parte de las veces termina por hacer concesiones, de modo que las frases sin sentido, el disparate, los monólogos incoherentes o las salidas extemporáneas concluyen con un final convencional.

Esta brillante trayectoria literaria y su amistad con José López Rubio, que se encuentra en Hollywood empleado como guionista, le proporcionan un contrato de seis meses para trabajar en el Departamento Exterior de la productora de películas norteamericana Fox Film. En realidad, Jardiel ya había intervenido en el cine. En 1927, adaptó para la pantalla la obra de Carlos Arniches *Es mi hombre*, dirigida por Carlos Fernández Cuenca[1].

Su contrato con Hollywood está relacionado con la llegada del cine sonoro. La necesidad de rodar películas en distintos idiomas supone un momentáneo descalabro para aquellas cinematografías que, como la de Estados Unidos, basan su industria en el comercio internacional de películas. Digo descalabro momentáneo porque las *mayors* norteamericanas esperan aprovechar su ventaja tecnológica para lograr con sus filmes hablados una

[1] *Véase: Luis Fernández Colorado, «La escritura silente»,* Archivos de la Filmoteca, *nº 40, febrero 2002, pp. 16-25.*

mayor penetración en los mercados exteriores, ya que una buena parte del resto de las cinematografías carecen de estudios con equipos sonoros y son incapaces de rodar películas habladas. De este modo, en 1929 Hollywood inicia una política cinematográfica basada en rodar versiones en distintos idiomas de sus grandes éxitos en inglés e, incluso, se ruedan películas en un idioma único pensadas para exhibirse en su área cultural. Naturalmente, esta política implica la contratación de actores y escritores de múltiples nacionalidades: franceses, italianos, españoles, mexicanos, etc. Todos ellos se trasladan a Hollywood o bien a los estudios franceses Des Réservoirs, abiertos por la Paramount en Joinville-le-Pont (París). Entre los numerosos intelectuales y artistas españoles que participan de esta experiencia se encuentran la actriz Catalina Bárcena, el director Benito Perojo, el escritor Gregorio Martínez Sierra, que supervisa la producción en castellano de la empresa Fox, y varios compañeros de generación de Jardiel, como Tono, Neville y López Rubio[2]. Para diferenciar esta producción del cine rodado en España, se acuña la expresión «películas habladas en español o castellano».

En concreto, Jardiel se traslada a Hollywood en septiembre de 1932. Según su testimonio, en su decisión de irse a Estados Unidos no existe la menor pretensión de convertirse en cineasta. Tan sólo espera conocer el país y ganarse de paso unos miles de dólares. En realidad, aunque el cine le parece una expresión artística menor, desea trabajar en los estudios porque encuentra películas y cineastas que muestran sus enormes posibilidades y, sobre todo, le tienta su capacidad para arrastrar al público. Él mismo confiesa que va mucho más al cine que al teatro.

Ahora bien, lejos de asumir cada vez mayores responsabilidades, acercándose a su objetivo de emular a Chaplin, el «verdadero genio de todas las épocas», sus funciones en el estudio son más bien subalternas, es decir, subordinadas a la cadena de producción. Su primer trabajo, por ejemplo, consiste en la adaptación de diálogos para el doblaje al castellano de las películas *El beso redentor* (*Wild girl*, 1932) y *Seis horas de vida* (*Six hours to live*, 1932). Luego escribe la adaptación y los diálogos de dos películas habladas en español protagonizadas por el actor José Mojica: *El rey de los gitanos* (1933) y *La melodía prohibida* 1933). También ayuda a José López Rubio en la adaptación y diálogos de dos obras de Gregorio Martínez Sierra, *Primavera en otoño* (1933) y *Una viuda romántica* (1933), en las que,

[2] *Véase: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson,* Cita en Hollywood, *Bilbao, Mensajero, 1990; Florentino Hernández Girbal,* Los que pasaron por Hollywood, *Madrid, Verdoux, 1992; Jesús García Dueñas,* ¡Nos vamos a Hollywood!, *Madrid, Nickel Odeón, 1993; Álvaro Armero,* Una aventura americana, *Madrid, Compañía Literaria, 1995.*

asimismo, interviene como actor[3]. Y, sobre todo, se ocupa de que los actores mexicanos, panameños, venezolanos y demás artistas hispanos que trabajan para la Fox hablen un castellano que se entienda tanto en Iberoamérica como en España, evitando acentos y modismos locales no requeridos por la acción. Los desaguisados lingüísticos de muchas películas habladas en castellano habían levantado las iras de los intelectuales españoles, y hasta de la propia Real Academia Española[4].

Finalizado el contrato, Jardiel regresa a España. Según su versión de los hechos, rescinde el compromiso con la Fox antes de tiempo, rechazando una nueva oferta por el doble de dinero. Quiere dejar Estados Unidos porque los continuos terremotos en California provocan docenas de muertos y, además, la situación económica es muy mala, ya que los bancos han cerrado. Creamos o no esta versión, lo cierto es que, poco tiempo después, Jardiel se traslada a los estudios de Billancourt en París para trabajar de nuevo con la Fox.

Durante el mes de septiembre, realiza la que puede considerarse, con ciertos matices, como la primera película de Jardiel Poncela. Me refiero a *Celuloides rancios* (1933). Los matices vienen del hecho de que Jardiel no rueda una película, sino que toma un conjunto de producciones mudas, filmadas entre 1903 y 1906, y escribe un texto humorístico y paródico que luego se añade como banda sonora[5]. Ya en 1928 había publicado en la revista de humor *Gutiérrez* lo que él llamaba Cinedramas, es decir, argumentos de películas en tono bufo y paródico. En concreto, escribió *El correo de Baltimore (Argumento de película ferroviaria)* y *Carne de búfalo, el terror del rancho (Argumento de película del Oeste)*. Lo que hace ahora es unir esta idea con la técnica del doblaje, de modo que sobre cada película muda se lee un cinedrama escrito ex profeso y con una estructura similar: título humorístico, resumen en verso del argumento, comentario bufo de las imágenes y moraleja final jocosa[6].

[3] *Alfredo Marquerie,* El teatro de Jardiel Poncela, *Ediciones de Conferencias y Ensayos, Bilbao, 1945.*

[4] *Tomás Navarro,* El idioma español en el cine parlante: ¿español o hispanoamericano?, *Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930.*

[5] *Las películas se titulan* Emma, la pobre rica, *basada en* El conflicto de Emma (Emma's dileme, *1906);* Los ex presos y el expreso, *sobre* El gran robo del tren (The gread robbery, *1903);* Cuando los bomberos aman, *basada en* La corista (The chours girl, *1908);* Rusaki guani zominovitz, *sobre* El corazón de Waleska (The heart of Walesca, *1905);* El amor de una secretaria, *basada en* Por el hombre que ella ama (For the man she loved, *1906) y* El calvario de un hermana gemelo, *sobre* Los duques gemelos y la duquesa (Twin dukes and she duckess, *1905).*

[6] *Como ha señalado Bernardo Sánchez Salas, la idea de poner un comentario humorístico a viejas películas ya está en el material sobre el que Jardiel trabaja, es decir, antes de agosto de 1934 el comentarista y editor Lew Lehr había reducido estas y otras películas viejas a un rollo*

Este juego con los códigos cinematográficos es uno de los primeros ejemplos de eso que hoy se llama desmontaje, es decir, se cogen imágenes de aquí y de allá y se las monta con un significado nuevo que amplía, contradice o subvierte la construcción de sentido original. En concreto, en *Celuloides rancios* Jardiel descubre que «ciertos procedimientos dramáticos de ayer, ya en desuso, constituyen para los públicos de hoy, habituados a otros procedimientos dramáticos más sinceros, una fuente de regocijo»[7]. El éxito de esta idea es tal que da lugar al «cine retrospectivo comentado», una moda que será practicada por muchos cineastas e, incluso, por compañeros de generación. Recuérdese *Un bigote para dos* (1940) de Tono y Mihura o *La tigresa* (*What's up Tiger Lily*, 1966) de Woody Allen. Asimismo, repitiendo esta idea de subvertir viejos códigos artísticos, Jardiel escribe para la escena la parodia folletinesca *Angelina o el honor de un brigadier. Un drama en 1880* (1934) una historia sobre un presidiario que se oculta en un trasatlántico de lujo.

En efecto, entre julio de 1934 y abril de 1935, Jardiel trabaja para la Fox en las películas *Nada más que una mujer* (*Pursued*, 1934), *Señora casada necesita marido* (1934) y *¡Asegure a su mujer!* (1934). Una vez más su papel en estas producciones es muy secundario, incluso reniega de *Nada más que una mujer*: «Yo di mi opinión desfavorable para el argumento, pero a regañadientes escribí el diálogo. Y tantos cortes, añadidos y rectificaciones se hicieron durante el rodaje, que me negué a otorgarle mi paternidad»[8]. Otra cosa es lo que sucede con *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), que con su diálogo en verso se convierte en una de las mejores y más originales películas habladas en español. En realidad, esta producción puede considerarse como la segunda película de Jardiel, ya que, además de escribir el guión, él mismo escoge a los intérpretes y lleva la dirección artística, mientras el director Louis King se ocupa de la parte técnica[9].

y les había añadido un comentario humorístico. Lo que se pide a Jardiel es que escriba un texto nuevo y en español para alguna de ellas. Bernardo Sánchez Salas, «Jardiel se explica: Los celuloides rancios*»,* Archivos de la Filmoteca*, nº 40, febrero 2002, pp. 36-43. Ahora bien, también es cierto que, como hemos indicado, en sus escritos está implícita esta idea desde, al menos, 1928. Y, por otra parte, las películas comentadas tienen sus antecedentes en ciertas prácticas de cine mudo, ya sea en la labor de los explicadores o bien en la organización de sesiones de cine que consisten en superponer sobre la proyección muda las voces en directo de un grupo de actores, los cuales pueden interpretar un texto paródico.*

7 *Enrique Jardiel Poncela,* Obras Completas, *Barcelona, AHR, 1969, Tomo I, p. 387.*

8 *Florentino Hernández Girbal, «Los que pasaron por Hollywood: Enrique Jardiel Poncela»,* Cinegramas, *nº 370, 7-IV-1935.*

9 *Véase: Vicente J. Benet, «Jardiel en los dominios del reptil perforado. La adaptación cinematográfica de* Angelina o el honor de un brigadier*»,* Archivos de la Filmoteca, *nº 40, febrero 2002, pp. 46-55.*

En abril de 1935, Jardiel regresa a España temporalmente para estrenar una comedia. Su contrato con Hollywood termina en junio y tiene opción para firmar una prórroga de un año. Sin embargo, Jardiel ya tiene pensado no renovar. Va a quedarse en Madrid para trabajar en el cine español en más altas responsabilidades. Lo cierto es que la Fox es quien cancela el contrato antes de tiempo ya que, para entonces, el doblaje se ha consolidado como la fórmula idónea para superar las barreras idiomáticas y, por lo tanto, Hollywood abandona la producción de películas en distintas lenguas. Además, el resultado de esta experiencia ha sido más bien negativo, tanto en términos artísticos como económicos: en parte, porque se contrató a trabajadores extranjeros poco preparados; en parte, porque a otros trabajadores extranjeros se les impidió trabajar con libertad, una libertad necesaria para adecuar la producción del estudio a las distintas mentalidades nacionales.

Jardiel, en definitiva, se queda en Madrid dispuesto a triunfar en el cine español. En concreto, en la primavera de 1936 adapta para el cine su obra *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1936-1938) e inicia el rodaje de una serie de cortometrajes para la productora CEA. Estos cortos se basan en relatos publicados por el autor entre 1926 y 1928 en las páginas de *Buen Humor* y *Gutiérrez*. Sin embargo, la Guerra Civil interrumpe este proyecto, así como el rodaje en Barcelona de *Usted tiene ojos de mujer fatal*.

En agosto de 1936, Jardiel es detenido por las fuerzas revolucionarias tras una acusación que se demuestra infundada. Para evitar el peligro de nuevas denuncias, se encierra durante meses en su casa. En 1937, se traslada a Barcelona y allí permanece, como se decía entonces, «emboscado», es decir, desarrolla una aparente vida «revolucionaria». Esto le permite seguir representando sus obras, además de trabajar en el montaje de *Usted tiene ojos de mujer fatal* y de escribir el guión de su comedia *Las cinco advertencias de Satanás* (1937), película mal recibida por el público y la crítica.

Poco después, escapa de la zona roja y llega a Marsella. Desde este puerto, sale para Buenos Aires con el fin de resarcirse económicamente trabajando en el cine y en la radio argentinos. En concreto, escribe el guión de la película *Margarita, Armando y su padre* (1939)[10]. Basada en otra de sus obras, el filme recibe un premio en la Bienal de Venecia.

En 1938 regresa a la España nacional y en la ciudad de San Sebastián continúa realizando sus cortometrajes para CEA, los cuales agrupa bajo el

[10] *Véase: Román Gubern, «Una Margarita Gautier aerodinámica»,* Archivos de la Filmoteca, *nº 40, febrero 2002, pp. 57-63.*

nombre de *Celuloides cómicos* (1936-1939). Los cortos llevan por título *Un anuncio y cinco cartas, Definiciones, Letreros típicos y El fakir Rodríguez*. Dice su hija:

> Consiguió un garaje muy grande en la calle Usandizaga, en el barrio de Gros, que se lo dejaron gratis y que en el acto convirtió en un flamante estudio. Fue el carpintero pintor; él mismo hizo los decorados. Arrambló con muebles y cacharros de las casas de todos sus amigos y conocidos de San Sebastián. [...]
>
> Trabajó de lo lindo. El maestro Guerrero le hizo gratis la música de entrada y final de los cortos, grabándole una mañana en el Kursaal. El montaje y la toma de sonido del narrador fueron cosas de Jardiel también[11].

Respecto a su situación política dentro del Nuevo Estado, apenas puede mantener una actitud independiente. Antes del estallido de la guerra, se declaraba apolítico, o más bien ecléctico: gustaba del sentido histórico nacional de las derechas y de la defensa del progreso y de la libertad de las izquierdas. Ahora, tras sufrir la revolución, se muestra como un ferviente antiizquierdista, pero sin militar en ninguna facción o familia franquista. Lo cierto es que sus giras teatrales por Hispanoamérica serán boicoteadas por los exiliados, mientras la censura nacional prohíbe sus novelas y la película *Angelina o el honor de un brigadier*.

Finalmente, en 1940 lleva a cabo su último proyecto cinematográfico, un proyecto que revela cómo la carrera cinematográfica de Jardiel se ha quedado estancada en los *Celuloides rancios*, pues esta nueva película, *Mauricio o una víctima del vicio* (1940), es una variación sobre aquel éxito. En concreto, estamos ante otra película retrospectiva comentada. Esta vez escoge una producción muda española basada en una novela de Julio Dantas *La cortina verde* (1916), a la cual añade, además, un prólogo en el que intervienen él y varios actores. El argumento de Dantas, dice, es «de una estupidez tan alucinante que aun visto en la confusión del negativo, me conmovió como sólo la estupidez integral es capaz de conmover un alma»[12].

Después de 1941, Jardiel apenas interviene ya en el cine o lo hace de forma testimonial, como ocurre en *Fin de curso* (1943), donde se interpre-

[11] *Evangelina Jardiel Poncela,* Enrique Jardiel Poncela: mi padre, *Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p. 138. Véase también: Juan B. Heinink,* «Celuloides cómicos *o el humor en libertad condicional»*, Archivos de la Filmoteca, *nº 40, febrero 2002, pp. 66-76.*

[12] *Enrique Jardiel Poncela,* op. cit., *1969, Tomo II, p. 234.*

ta a sí mismo. ¿Por qué Jardiel abandona su trayectoria cinematográfica? La respuesta es que en este medio no logra la libertad creativa que desea y, en cambio, sí consigue esa libertad en el teatro, pues gracias al éxito que desde 1939 alcanzan sus comedias se convierte en director y empresario teatral. Es decir, Jardiel entiende la libertad creativa en el cine como la asunción por parte del escritor de la supervisión, dirección y montaje de la película. Reclama para sí los poderes que le permitan rodar un cine de autor. Esta idea del cine puede ser muy discutible, pero la defenderán en los sesenta los críticos franceses, aunque otorgando dicha autoría al director. En mayo de 1934, Jardiel formula este punto de vista en el prólogo de *Angelina o el honor de un brigadier*:

> El cine, tal y como se produce en España –e incluso en Hollywood– es el microbio más nocivo que puede encontrar en su camino un escritor verdadero.
>
> El verdadero escritor no tiene ni tendrá nada que hacer en el *cine* mientras no asuma en sí los cuatro cargos u oficios en que se apoya una producción cinematográfica: *escribir, dirigir, supervisar el «set» y realizar el montaje.*
>
> Pero mientras el escritor sea uno, otro la persona que dirija y otro supervise el trabajo del «set», y otra realice el montaje, lo que resulte *no resultará nunca perfecto*, y cuando se acierte, el acierto será *puramente casual.*
>
> Esta opinión, que nació en mí a los pocos días de pisar y observar los *Studios* de Hollywood, seguramente hará estallar en protestas indignadas a los cineastas españoles; pero [...] añadiré que no soy solo el que la mantiene [...] tuve la satisfacción íntima de oírle hablar a Chaplin que su idea acerca del *cine* era la misma, lo cual –por otra parte– está demostrada suficientemente a lo largo de su singularísima carrera de escritor-director-actor-supervisor.
>
> Sin *mando único*, se acertará una vez de cada cien; tanto por ciento resistible para los americanos que producen intensísimamente, pero ruinoso para la naciente producción cinematográfica española, que logra diez películas al año.
>
> En *cine*, como en todo arte, el tema tiene que darlo el escritor, que es el que imagina; y desarrollarlo –y dirigirlo– él, que es quien lo ha imaginado; y realizar el montaje él también, que es quien tiene la película en la cabeza.
>
> Lo cual –naturalmente– *no podrán hacerlo todos los escritores. Pero es indispensable que lo haga el escritor*[13].

En definitiva, ya fuese por falta de libertad creativa o por incapacidad para adaptarse a una producción industrial, Jardiel abandona su trayectoria

[13] *Enrique Jardiel Poncela,* Obra Selecta, *Barcelona, Editorial AHR, 1973, pp. 507-508.*

cinematográfica: primero en Hollywood (donde, en cambio, sí triunfan otros escritores europeos, como Billy Wilder) y después en el cine español (donde, asimismo, su compañero de generación, Edgar Neville, alcanza una brillante trayectoria). Como arrepintiéndose del tiempo perdido con las películas, al final de su vida escribe el siguiente pensamiento: «Huye del cine y manda [...] al cuerno al cineasta»[14].

Las adaptaciones cinematográficas

Decíamos más arriba que entre 1939 y 1946 Jardiel logra grandes triunfos en los escenarios: *Un marido de ida y vuelta*, (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Madre (el drama padre)* (1942), *Es peligroso asomarse al exterior* (1942) y otras. Naturalmente, la industria española del cine (y también la argentina y la mexicana) aprovechan este tirón para llevar a la pantalla sus textos, aunque, como Jardiel está ya desengañado del cine o demasiado absorbido por su compañía, la mayoría de las adaptaciones deben realizarlas otros. En concreto, entre 1942 y 1946 se ruedan las siguientes películas: *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), *El amor es un microbio* (1944), versión argentina de su comedia *Un adulterio decente* (1935), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1945), película mexicana, *Es peligroso asomarse al exterior* (1945), *Las cinco advertencias de Satanás* (1945), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1946) y *No te cases con mi mujer* (1946), versión de *Un marido de ida y vuelta*. En el caso de las películas españolas, este conjunto de títulos forma parte de la amplia producción de comedias de los años cuarenta, producción que se inspira en las comedias de teléfonos blancos (ya sea en su línea italiana o estadounidense) y en las adaptaciones literarias nacionales, sobre todo, sainetes de los Quintero y textos de Fernández Flórez, Mihura, López Rubio, Tono y el propio Jardiel.

Ahora bien, con excepción de la película de Rafael Gil, *Eloísa está debajo de un almendro*, la crítica cinematográfica reprueba estas adaptaciones. Unas veces porque se trata de películas de poco presupuesto realizadas de forma precipitada; otras veces, porque las películas son demasiado teatrales. El crítico e historiador Fernando Méndez-Leite escribe: «Casi todos los realizadores, al enfrentarse con el teatro del discutido autor, tratan de respetar al pie de la letra la versión escénica sin saber transplantar a la panta-

[14] *Enrique Jardiel Poncela*, op. cit., *1973, p. 855.*

lla sus valores plásticos, el cúmulo de auténticos gags y ocurrencias que hay en toda la obra del malogrado autor. Sólo consiguen un reprobable teatro fotografiado»[15]. Esta mala fortuna fílmica se une al hecho de que hacia 1947 sus obras teatrales cosechan fracasos continuos y estrepitosos. Comienza entonces un periodo de penuria económica y de deterioro de su salud que le llevan a una temprana muerte en febrero de 1952.

Sin embargo, poco antes de su fallecimiento, el cine español y el hispanoamericano vuelven a recuperar su obra. Se inicia así un nuevo ciclo de adaptaciones que llega hasta 1971. En concreto, se ruedan las películas: *Mátame porque me muero* (1951), sobre su novela *¡Espérame en Siberia vida mía!, Quiéreme porque me muero* (1953), nueva adaptación de *¡Espérame en Siberia vida mía!, Los ladrones somos gente honrada* (1956), *Un marido de ida y vuelta* (1957), *Fantasma en la casa* (1959), basada en *Los habitantes de la casa deshabitada, Tú y yo somos tres* (1961), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1962), *Un adulterio decente* (1969), *Las cinco advertencias de Satanás* (1969), *Espérame en Siberia vida mía* (1970), *Las siete vidas del gato* (1970) y *Blanca por fuera y rosa por dentro* (1971).

Además, durante este segundo periodo, las adaptaciones tienen mayor calidad y cosechan mayor éxito de público. Vicente Escrivá y Vicente Coello escriben un excelente guión de *Los ladrones somos gente honrada* (1956) para el actor José Luis Ozores, «logrando a la vez un trabajo literario de calidad al conservar toda la gracia y todo el vigor del estilo humorístico, que informa la obra de origen, y respetar lo que era esencial de la misma. Abundan escenas e incidencias de la más regocijante especie. Los tipos tienen una simpatía y un gracejo que coadyuvan al fin perseguido, o sea el de divertir al espectador»[16]. Fernando Fernán Gómez, por su parte, protagoniza *Un marido de ida y vuelta* (1957): «Si en la escena la obra ha hecho reír, en la pantalla enriquecida con el ritmo que proporciona la habilísima planificación, las carcajadas son incontenibles, acierto debido a la estupenda labor del equipo técnico y al excelente trabajo de los intérpretes»[17]. Finalmente, en *Tú y yo somos tres* (1961), Rafael Gil logra «sacar buen partido a la obra de origen, respetando la chispeante gracia de sus diálogos y las hilarantes situaciones, aunque se le hayan agregado elementos nuevos, para darle mayor agilidad cinematográfica»[18].

A partir de 1971, la obra de Jardiel deja de interesar al cine. Desde luego, en este hecho tiene mucho que ver el cambio que se produce en la aprecia-

[15] *Fernando Méndez-Leite,* Historia del cine español, *Madrid, Rialp Tomo I, p. 512.*
[16] *Fernando Méndez-Leite,* op. cit., *Tomo II, p. 240.*
[17] *Fernando Méndez-Leite,* op. cit., *Tomo II, p. 280.*
[18] *Fernando Méndez-Leite,* op. cit., *Tomo II, p. 532.*

ción de su producción artística por parte de la crítica más provocadora en ese momento y que más influencia tendrá en los años siguientes. Ahora Jardiel es un esnob, un burgués, un escritor de cafés, un señorito de Hollywood y, sobre todo, alguien que, entre las dos Españas irreconciliables, eligió la causa franquista.

El imaginario cinematográfico

Un tercer componente en las relaciones de Jardiel con el séptimo arte está constituido por la presencia repetida del mundo del cine en su producción literaria[19]. Esta presencia es realmente destacable en su novela *La «tournée» de Dios* (1932), en varios textos periodísticos, en el monólogo *Intimidades de Hollywood* y en las obras teatrales *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) y *El amor sólo dura 2000 metros* (1941).

Por lo que se refiere a las novelas, el mundo del cine se manifiesta tanto en la historia como en el discurso. Unas veces, en efecto, las películas son el referente con el que construir metáforas, comparaciones y otras figuras retóricas. En *¡Espérame en Siberia vida mía!*[20] leemos las siguientes expresiones: «*el primer plano* del amor se iba a fundir con el *primer plano* del odio» (p. 50); «soñar que se casaba con Mary Pickford» (p. 157); «sentirse apretujada por Ramón Novarro» (p. 209); «Paolo continuaba su discurso cinematográfico» (p. 264), es decir, se mofa de un personaje que habla por gestos; «La noche, en fin, era hermosísima, como Matilde Vázquez» (p. 402), en referencia a una cantante y actriz española. En *Amor se escribe sin hache*[21] encontramos frases como: «Se acercó a ella tembloroso, en esa actitud de violador en ciernes que provoca varios *close up* [fundidos a negro] en las películas americanas». (p. 279); o bien, «Fermín [iba] dentro del coche y con unos brillantes en las manos que hacían daño a los ojos; como el cinematógrafo y las recetas de los oculistas» (p. 484). Asimismo, la redacción del episodio de Fantomas (pp. 357 y ss.) recuerda al *slaptick* o comedia cinematográfica burlesca que practican los cómicos nortea-

[19] *Véase: Enrique García Fuentes, «El cine como tema en Jardiel Poncela»,* Notas y Estudios Filológicos, *nº 9, 1994, pp. 108-117; María del Mar Mañas Martínez, «El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión cinematográfica»,* Dicenta. Cuadernos de Filología Hispánica, *nº 15, 1997, pp. 229-249; Gregorio Torres Nebrea, «Teatro y cine en Jardiel. Dos ejemplos», en Cristóbal Cuevas García (dir.),* Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor, *Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 227-257.*

[20] *Enrique Jardiel Poncela,* ¡Espérame en Siberia vida mía!, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1989.*

[21] *Enrique Jardiel Poncela,* op. cit., *1973.*

mericanos del cine mudo[22]. Y Silvia es en la imaginación de Zambombo como el robot María de la película *Metrópolis* (1926). Finalmente, la portada de *La «tournée» de Dios*[23] parodia el trailer de una película: «Una superproducción que tira de espaldas. Más de 13.000 líneas impresas. La atracción del año. Dios en España. ¡15 días 15! Dibujos auxiliares de Demetri, J. Loriga y el autor. Argumento, escenarios, dirección y ejecución de Enrique Jardiel Poncela».

En segundo lugar, en varias ocasiones la acción de las novelas se desarrolla en salas de cine o lo que hacen los personajes está motivado por lo que ven en la pantalla. En *La «tournée» de Dios*, por ejemplo, la ruptura de Natalia y Federico se produce por la discusión que entre ellos provoca una película, mientras el personaje de Dios, al que nadie hace caso, se pasa las horas durmiendo en un cine. La sala a la que acuden es descrita así: «Fueron al cine de barrio, un cine que olía a desinfectante de ozono, a esencias baratas y a gaseosas de bolita, donde se apretujaban una masa de muchachas ávidas de hombre, matrimonios bostezantes, dependientes de comercio, señoras gordas que protestan de la rapidez de la proyección, ancianos que se dormían, niños que se negaban a dormirse y parejas de novios que, en la oscuridad, se sometían al masaje mutuo del amor insatisfecho» (p. 137). Esta última idea se repite en *Amor se escribe sin hache*, donde el autor escribe que en España «la sensualidad se ha refugiado en algunos rincones propicios de los cinematógrafos y de la sierra de Guadarrama» (p. 280). Asimismo, el encuentro entre Zambombo y Ramona (pp. 259-260) tiene lugar en una sala de cine:

> Una tarde me metí en el «Cinema Menjou», palacio del celuloide erigido en honra de dicho actor y en el cual (¡delicado presente!), al adquirir la localidad, regalaban un pelito del bigote de Adolfo conservado entre virutas.
>
> Avancé en la oscuridad del patio de butacas, dando tumbos y sin ver nada, y me senté encima de una señora.
>
> La señora no protestó; limitóse a ladearme un poco la cabeza, diciéndome:
>
> –Disculpe, caballero, pero es que teniendo usted la cabeza derecha no veo la película.
>
> Aquella señora era Ramona.
>
> Le pedí perdón y me coloqué en la localidad de al lado, que era la mía. Nuestra amistad surgió de un modo lógico: en mitad de una película «del Oeste» la butaca de mi vecina se rompió y Ramona se hundió por el aguje-

[22] *Paul W. Seaver,* La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela, 1927-1936, *Michigan, Ann Arbor, 1985, pp. 129-130.*

[23] *Enrique Jardiel Poncela,* La «tournée» de Dios, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1932.*

ro del asiento. Gritó, aulló, acudieron doce acomodadores, se encendieron todas las lámparas y hasta los personajes de la película miraron hacia la localidad de Ramona para enterarse de lo que sucedía.

Las piernas de la dama se agitaban en la atmósfera, como si dijeran adiós a alguien. Tiré de ellas con todas mis energías para sacar a flote a Ramona. Trabajo inútil. Tiraron los doce acomodadores. Esfuerzo infructuoso. Luchamos todos bravamente durante un cuarto de hora entre los alaridos de Ramona y las protestas del público, que pedía la continuación del espectáculo cinematográfico y el fin del espectáculo nuestro.

Las lámparas se apagaron; la película «del Oeste» volvió a rodar.

Y el jefe de los acomodadores y yo, solos ya en la adversidad, continuamos a oscuras las operaciones de salvamento de Ramona. Parecíamos dos mineros, bregando en las tinieblas de la mina para librarnos de una explosión de gas grisú (o protocarburo de hidrógeno). (¡Qué cultura!).

Sacamos a Ramona a la superficie a las doce y cuarenta minutos de la noche, en el momento en que en la pantalla del «Cinema Menjou» aparecía este letrero y esta advertencia:

HA TERMINADO

NO SE OLVIDEN USTEDES EL ABRIGO EN LA BUTACA,
QUE LUEGO TENDRÁN QUE VOLVER A BUSCARLO

Los artículos periodísticos sobre cine están relacionados con su colaboración en la revista de humor *Gutiérrez*, en la revista cinematográfica *La Pantalla* (1927-1929) y con su viaje a Hollywood, ya que la prensa nacional aprovecha la estancia de los escritores emigrados para pedirles crónicas sobre distintos aspectos de la vida americana, además de informar de las últimas películas, de la vida social de las estrellas y demás asuntos de la Meca del Cine[24]. En concreto, los artículos de Jardiel desde Hollywood describen de forma rápida e impresionista los aspectos más insólitos de una ciudad que unas veces le parece mágica y original y otras absurda y extravagante. Sus escritos, en otras palabras, contribuyen a crear esa imagen mítica, de ciudad donde todos los sueños son posibles, que la propia industria del cine alienta como parte esencial de su *marketing*. En el artículo «Hollywood en mesa revuelta», por ejemplo, Jardiel describe los horarios, la servidumbre, el desierto, los niños, los cines, los restaurantes, las fiestas,

[24] *«Los primeros virajes por Hollywood», «Hollywood en mesa redonda (Película de la ciudad de las películas)» y «Noche de estreno en Fox Hills». Enrique Jardiel Poncela,* Exceso de equipaje, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.*

los estudios, etc. Dice: «En Hollywood se trasnocha como en Madrid y se madruga como en Burgos» (p. 73); «En Hollywood trabaja todo el mundo, y todo el mundo parece no hacer nada» (p. 73); «En Hollywood el amor es gratuito» (p. 73); «En Hollywood, un criado cuesta ochenta veces más dinero que la amante más cara» (p. 74); «En Hollywood los niños visten a todas horas con *maillot*, y son las únicas personas mayores de Hollywood» (p. 76); «Hollywood es una especie de San Sebastián visto con un cristal de aumento y sin lluvia y con palmeras» (p. 86).

También la ciudad de Hollywood y su industria del cine son el tema del monólogo que Jardiel escribe para Catalina Bárcena en 1933: *Intimidades de Hollywood*. La actriz, como digo, habla tanto de los aspectos insólitos de la Meca del Cine como del rompecabezas que supone elaborar una película:

> De lejos, el cine parece una cosa lógica y fácil. De cerca, es un lío absurdo, de unas dificultades insospechadas.
>
> Las escenas se toman todas cuatro veces, desde cuatro distancias distintas y las cuatro veces hay que encontrar en una misma el gesto igual e idéntica entonación. Un ayudante, siguiendo las órdenes del director y del *cameraman*, pega unas cintitas en el suelo: una para cada pie de los actores; eso quiere decir que hay que poner la punta del pie en la cintita y no moverse de allí en toda la escena. Y en el instante en que es preciso echar el alma por la boca y por los ojos para decir: «¡No, Federico! ¡Yo no soy la mujer indigna que tú supones!», una está pensando: «¡Dios mío! Me parece que se me ha salido de la cintita el pie derecho».

Pero lo más interesante de esta pieza, es que está pensada para acompañar la proyección de una película, pues entonces era habitual que los empresarios completasen el largometraje y los cortometrajes con números de variedades o espectáculos musicales en directo. Es más, para la aparición de la actriz, Jardiel plantea un juego escénico según el cual Catalina Bárcena es como un personaje que se escapa de la pantalla. Dice la acotación: «*Proyección de Catalina en panorámica, avanzando hacia la cámara. En un momento dado, cuando la figura ha adquirido tamaño natural, se borra la proyección, se encienden los focos y continúa avanzando hacia la batería Catalina en persona*».

Esta propuesta de una forma de espectáculo dentro de otra forma de espectáculo vuelve a repetirse siete años después en *Eloísa está debajo de un almendro*, en la que asimismo la sala de cine vuelve a aparecer como escenario de la acción. En efecto, el prólogo de esta comedia transcurre en una sala de cine de barrio. Sobre este prólogo, la crítica ha tenido un juicio muy dispar. Hay quien, sencillamente, lo considera superfluo. Otros sos-

tienen que Jardiel lo escribe para que intervengan unos personajes populares que le permitan parodiar los tipos y el lenguaje del sainete. También se dice que el prólogo actúa a modo de preceptiva poética, es decir, aboga porque se sustituya al público del «cacahuete» o sainete por otro más fino: el público del praliné o humorismo. Éste es el diálogo en el que formularía dicha propuesta:

> BOTONES.– ¡Bombones, caramelos! ¡Tengo pralinés! ¡Tengo pralinés! (*Con gesto desalentado*). Na... Como si tuviera reuma...
>
> ACOMODADOR.- Pero, muchacho, no estés en la puerta, que aquí no te oyen. Vocea por el salón, que hay eco.
>
> BOTONES.– ¿Para qué? Si en estos cines de barrio trabajar el bombón es inútil. Aquí, to lo que sea trabajar el cacahué, el altramuz, la pilonga y la pipa de girasol, que cuando la guerra entró muy bien en el mercado...
>
> ACOMODADOR.– ¿Y por qué no trabajas el cacahué, la pipa, el altramuz, la pilonga?
>
> BOTONES.– Porque la Empresa me lo tiene prohibido. ¿No ve usted que es mercancía dura? Pues se lían tos a mascar y no se oye la película.

Finalmente, hay quien señala que Jardiel escribe el prólogo para aprovechar las posibilidades metateatrales del decorado. Como es sabido, la obra consta de un prólogo y dos actos. Pues bien, el prólogo escenifica la sala de cine, mientras los dos actos siguientes son la película que se ve en esa sala de cine. Esto es, el prólogo exige un tono de comedia popular porque es una escena real en un cine de barrio, mientras la historia de los Ojeda y de los Briones tiene un tono de comedia irreal e inverosímil porque es una película a la moda de ciertas comedias disparatadas norteamericanas, en especial, de Capra, Hawks y Lubitsch[25]. Esta interpretación es la que José Carlos Plaza pone en escena en 1983 en el Centro Dramático Nacional.

Por último, tenemos la obra *El amor sólo dura 2000 metros*. Jardiel subtitula este texto como «comedia de la vida de Hollywood en cinco actos», ya que una vez más la Meca del Cine es el marco para realizar un retrato irónico y grotesco de cierta sociedad norteamericana. En concreto, la obra cuenta la historia de un novelista español, Julio Santillana, que en 1933 es contratado por el estudio Lummis Films Corporation para adaptar y supervisar una película titulada *El secreto*. Hay, por lo tanto, un vínculo muy claro entre la trama y la biografía del autor. Es decir, la decepción que Santillana termina sintiendo por el cine es la misma decepción que en esos momentos le lleva a Jardiel a abandonar su actividad profesional cinema-

[25] *Gregorio Torres Nebrea*, op. cit., *p. 256*.

tográfica. Es más, hasta rechaza el cine como tema o referente literario, ya que *El amor sólo dura 2000 metros* es un estrepitoso fracaso teatral: su único fracaso en un periodo (1939-1946) donde el resto de sus producciones fueron grandes o notables éxitos[26].

Ahora bien, a pesar de esta frustración personal, a pesar de que nunca gozó de la libertad artística de un Chaplin, de que la mayoría de sus adaptaciones fueron poco cuidadas y de que ciertos lectores no captaron el metalenguaje de sus escritos, a pesar de todo esto, el cine español de los treinta no se entiende sin películas como *Celuloides rancios* o *Angelina y el honor de un brigadier*; tampoco se comprende el cine franquista si excluimos el papel que en la comedia jugaron las adaptaciones de sus obras; y, finalmente, la literatura de Jardiel sería otra muy distinta sin la fuerte influencia que en ella tuvo el cine.

Filmografía[27]

Es mi hombre (1927), guión de la obra de Carlos Arniches.
El beso redentor (*Wild girl*, 1932), adaptación de diálogos para doblaje.
Seis horas de vida (*Six hours to live*, 1932), adaptación de diálogos para doblaje.
Primavera en Otoño (1933), actor (adaptación y diálogos no acreditados).
El rey de los gitanos (1933), adaptación de diálogos al castellano.
Una viuda romántica (1933), actor (adaptación y diálogos no acreditados).
La melodía prohibida (1933), adaptación y guión.
¡Celuloides rancios! (1933), guión y comentario.
Falso noticiario (1933), actor.
¡Se ha fugado un preso! (1934), argumento y diálogos.
Nada más que una mujer (*Pursued*, 1934), versión (diálogos no acreditados).

[26] *Una reivindicación de esta obra puede encontrarse en: Marion Peter Holt, «Jardiel Poncela's Dark Hollywood Comedy: Anticipating Postmodernism»,* Anales de Literatura Española Contemporánea, *26.1 (2001).*

[27] *Elaborada a partir de: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson,* Cita en Hollywood, *Bilbao, Mensajero, 1990; Florentino Hernández Girbal,* Los que pasaron por Hollywood, *Madrid, Verdoux, 1992; Alfredo Marquerie,* El teatro de Jardiel Poncela, *Ediciones de Conferencias y Ensayos, Bilbao, 1945; Manuel Ariza Viguera,* Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española, *Madrid, Fragua, 1974; Ángel Luis Hueso,* Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950, *Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1998; MECD,* Películas españolas y extranjeras estrenadas en España. *No hemos encontrado las fichas de otras cuatro películas citadas por Manuel Ariza Viguera:* Un marido de ida y vuelta *(anterior a 1946), dos versiones de* Tú y yo somos tres *(anterior a 1946 y de 1949, una de ellas escrita por Jardiel, según su propio testimonio) y una versión mejicana de* ¡Espérame en Siberia vida mía! *anterior a 1946.*

Señora casada necesita marido (1934), letra de las canciones.

¡Asegure a su mujer! (1934), adaptación, diálogos y letras de las canciones.

Angelina o el honor de un brigadier (1935), guión sobre su obra homónima.

Celuloides cómicos (1936-1939), guión, dirección, locución y montaje.

Usted tiene ojos de mujer fatal (1936-1938), guión sobre su obra homónima.

Las cinco advertencias de Satanás (1937), guión sobre su obra homónima.

Margarita, Armando y su padre (1939), guión sobre su obra homónima.

Mauricio o una víctima del vicio (1940), guión, dirección, locución y montaje.

Los ladrones somos gente honrada (1942), diálogos, basada en su obra homónima.

Eloísa está debajo de un almendro (1943), basada en su obra homónima.

Fin de curso (1943), actor.

El amor es un microbio (1944), basada en su obra *Un adulterio decente* (1935).

Es peligroso asomarse al exterior (1945), adaptación de su obra homónima.

Usted tiene ojos de mujer fatal (1945), basada en su obra homónima.

Las cinco advertencias de Satanás (1945), basada en su obra homónima.

No te cases con mi mujer (1946), basada en su obra *Un marido de ida y vuelta.*

Los habitantes de la casa deshabitada (1946), basada en su obra homónima.

Mátame porque me muero (1951), basada en su novela *¡Espérame en Siberia vida mía!*

Quiéreme porque me muero (1953), basada en *¡Espérame en Siberia vida mía!*

Los ladrones somos gente honrada (1956), basada en su obra homónima.

Un marido de ida y vuelta, (1957), basada en su obra homónima.

Fantasmas en la casa (1959), basada en su obra *Los habitantes de la casa deshabitada.*

Tú y yo somos tres (1961), basada en su obra homónima.

Usted tiene ojos de mujer fatal (1962), basada en su obra homónima.

Un adulterio decente (1969), basada en su obra homónima.

Las cinco advertencias de Satanás (1969), basada en su obra homónima.

Espérame en Siberia vida mía (1970), basada en su novela homónima.

Las siete vidas del gato (1970), basada en su obra homónima.

Blanca por fuera y rosa por dentro (1971), basada en su obra homónima.



y sin ningún peligro, las grandes superficies de la epidermis (brazos, piernas, sobaços) que la moda actual exige limpias del menor vello, empleando la siempre eficaz

AGUA DIXOR

Su acción puede seguirse, momento por momento, y parar sus efectos cuando se juzgue suficiente. Es la especialidad más indicada para **hacer desaparecer los pelos y vellos superfluos,** recomendada por las más acreditadas revistas de ciencia y medicina.

PRECIO DEL "AGUA DIXOR" 10 PTAS. FRASCO

Para la depilación del rostro empléese la **DIXORASE** (crema rosa perfumada). Puede aplicarse en los rostros más delicados.

PRECIOS DE LA "DIXORASE": TUBO GRANDE, 5 PTAS. - TUBO PEQUEÑO, 2'50 PTAS.

DE VENTA EN TODAS LAS PERFUMERÍAS

Concesionario-Fabricante: A. PUIG. Valencia, 293 :: BARCELONA

Georg Heym o la configuración poética del *ennui*

Rafael Gutiérrez Girardot

En una carta de 1888 a Peter Gast escribió Nietzsche que «el *Ecce homo* sobrepasa de tal manera el concepto de "literatura" que ni siquiera en la Naturaleza existe alegoría: vuela la *historia* de la humanidad en dos pedazos –supremo superlativo de *dinamita...*»[1]. La exageración del juicio sobre uno de sus últimos libros no estaba dictada por la onda de enajenación que ya lo rondaba en el año en que lo escribió, 1888. En ese libro definió su «*arte del estilo: comunicar* por signos un estado, una tensión interna de *pathos*, incluido el *tempo* de estos signos...»[2]. Y fue precisamente ese «arte del estilo» el que voló en dos pedazos: no la historia de la humanidad sino la de la poesía. Efectivamente, pocos años después de su muerte, Johannes Schlaf reconocía que «es imposible escribir poesía después de Nietzsche como antes de él»[3]. Schlaf, olvidado representante del naturalismo en boga, consideró que poetas como Alfred Mombert y Richard Dehmel eran sólo ecos, si bien aproximados, de la poesía alemana después de Nietzsche. Los dos poetas, especialmente Dehmel, cultivaron una poesía decorativa y tersa que se conoce como *Jugendstil*, asimilaron y reconfiguraron así un estrato burgués romántico de la poesía de Nietzsche, que cuestionaba de por sí el naturalismo e inauguraba el tránsito del naturalismo al expresionismo. Arno Holz, adelantado de este tránsito, declaró que se había emancipado del pasado pero que guardaba en su corazón al romanticismo y transformó esa herencia en una poesía que se nutría del impulso del primer romanticismo y del postulado del «arte del estilo» de Nietzsche. Esa poética sincrética (subjetividad especulativa y creadora del primer romanticismo, y comunicación por signos de una tensión interna, de *pathos*) correspondía a una experiencia histórico-social que dilucidó el filósofo y sociólogo Georg

[1] *Nietzsche*, Sämtliche Briefe, *ed. Colli & Montinari, dtv. De Gruyter, Munich, 1986, t. 8, p. 513.*

[2] *Nietzsche*, Ecce homo *en* Sämtliche Werke, *Kritische Studienausgabe, ed. Colli & Montinari, dtv. De Gruyter, Munich, 1980, t. 6, p. 304.*

[3] *Johannes Schlaf*, Der Fall Nietzsche *en* Nietzsche und die deutsche Literatur. Zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963, *ed. B. Hillebrand, dtv-Max Niemayer Verlag, Tubinga, 1978, t. 1, p. 151.*

Simmel en el ensayo *Las grandes ciudades y la vida anímico-espiritual* (1903), esto es, al «fundamento psicológico sobre el que se eleva el tipo de las individualidades macrourbanas...» o sea «la *intensificación de la vida nerviosa* que resulta del cambio veloz e ininterrumpido de las impresiones externas e internas»[4]. Esa conjunción fue el motor de la poesía urbana de Ernst Stadler, Georg Heym y Georg Trakl principalmente, de los poetas que contribuyeron a dar perfil caleidoscópico al expresionismo alemán.

La poesía urbana de Heym se diferencia de la de Rilke en que éste, en su poema «Pues, Señor, las grandes ciudades son...» del *Libro de horas* (1905), por ejemplo, critica a la gran ciudad por su inhumanidad, en tanto que Heym confiere a la gran ciudad el carácter alegórico del mundo, al que pone acentos demoníacos, grotescos, peyorativos y macabros. La perspectiva de esa visión delata la iracundia corrosiva de Nietzsche, cuya lectura le suscitó un deseo que registró en su diario cuando tenía 19 años: «Oh, si lograra configurar, pues, mi vida para llegar a ser una flecha hacia el superhombre»[5]. En ese mismo apunte, después de citar un párrafo de *Zaratustra* y sin relación directa con la idea de superhombre, Heym escribe, con tono patético nietzscheano, que es muy solitario, que su espíritu no tiene amigo alguno y que aún no ha llegado la primavera. Heym no pretende llegar a ser el superhombre en el sentido equívoco que se dio a esa idea en su tiempo, sino ascender a la altura del poeta que él se proponía ser y que, en el fondo, creía que era su destino. El superhombre y el solitario son variaciones y concomitancias de la idea del genio que determinó la literatura alemana desde mediados del siglo XVIII. El deseo de reconfigurar su existencia para llegar a ser superhombre no sólo es un proyecto de perfilar los contornos de su identidad de poeta, de su existencia estética, sino una consciente continuación de la tradición fundada en la idea del genio que él mismo pone de relieve y explicita. En su diario de 1908 apuntó: «*poetae Germaniae*: Hölderlin, Kleist, Grabbe, Büchner...»[6] y un año después explicó su selección de los eslabones de esa tradición: «Amo a todos los que tienen un corazón destrozado, amo a Kleist, a Grabbe, a Hölderlin, a Büchner, amo a Rimbaud y a Marlowe. Amo a todos los que se desesperan de sí tan frecuentemente como yo desespero de mí a diario»[7]. En esa tradición sobresalen Hölderlin y Nietzsche, con quienes se compara: «Aunque soy

[4] *Georg Simmel,* Die Grosstädte und das Geistesleben *en* Brücke und Tür, *ed. M. Landmann, Koehler Verlag, Stuttgart, 1957, p. 227 ss.*

[5] *Georg Heym,* Dichtungen und Schriften, *ed. Karl Ludwig Schneider, G. Burkhardt, Verlag C. H. Beck, Munich, 1986, t. 3,* Tagebücher, Träume, Briefe, *p. 44.*

[6] *Georg Heym,* ib., ib., *p. 118.*

[7] *Georg Heym,* ib., ib., *p. 128*

de madera diferente de la de Hölderlin, aunque también me falta la pureza, me asemejo a él en que yo tampoco sé en dónde debo situarme», escribió en su diario de 1902 y ocho años después varió la comparación: «¿Qué ventaja llevo a Nietzsche, Kleist, Grabbe, Hölderlin...? Que soy mucho, mucho más vital. En buen y mal sentido»[8]. Esta continuación de la idea de genio se transforma en un esbozo de reflexión sobre la creación poética que Heym identifica con su existencia estética y que traza límites y conduce a la concepción de la poesía realizada, en parte, por algunos poetas expresionistas. Uno de ellos, Gottfried Benn, la formuló varios decenios después de ese estallido: «... en la lírica, lo mediocre en cuanto tal está prohibido y es insoportable, su campo es estrecho, sus medios muy sutiles, su sustancia es el *Ens realissimus* de las sustancias, y por consiguiente sus medidas también deben ser extremas. Novelas mediocres no son tan insoportables, pueden distraer, enseñar, ser temas, pero la lírica debe ser o bien exorbitante o nada. Eso forma parte de su esencia»[9]. Cierto es que la exorbitancia puede entenderse de diversas maneras. Exorbitancia significa, en general, fuera de lo normal, desmedido. La exorbitancia de Heym fue doble: la de la busca infinita del camino y la de su imagen y concepción de la realidad y su presente.

Georg Heym se identificó con Henrich von Kleist y Georg Büchner sin saber que esa identificación era un presentimiento que obedecía a un deseo: la muerte prematura de los tres. Kleist se suicidó en Berlín en 1811, junto con Henriette Vogel en el Wannsee, a los 34 años de edad. Georg Büchner murió en 1837, cuando había cumplido 24 años. Georg Heym se ahogó en el río Havel (Berlín) en 1912; había nacido en 1887, y en su adolescencia había abrigado deseos de suicidarse. Kleist sucumbió a la discrepancia entre conciencia e ilusión, entre realidad y fracaso. A Büchner lo acosó lo que él llamó el «fatalismo de la historia», pero también la desilusión de la revolución, con la que él se había comprometido y que suscitó su drama *La muerte de Danton* (1835). La discrepancia y la desilusión de Kleist y Büchner fueron expresión de un afán de actividad que diera sentido a su vida. El mismo afán determinó la visión de la realidad y las aspiraciones de Georg Heym. En él, empero, este afán no surgió, como en Kleist, de la escisión entre conciencia y realidad, de un problema de la teoría del conocimiento que había planteado Kant, sino, como en Büchner, de un cansancio de la vida, de una ausencia de sentido del mundo y de la existencia, del nihilis-

[8] *Georg Heym,* ib., ib., *p. 138.*
[9] *Gottfried Benn,* Probleme der Lyrik *en* Gesammelte Werke, *ed. D. Welleshoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1963, t. 1, p. 505.*

mo que se había perfilado con el concepto de infinitud del romanticismo y que había culminado en Nietzsche. La infinitud ya no es la de la Divinidad, sino la del sujeto que percibe la historia como la rueda del tiempo, que en incesante y monótono cambio de miles de días y noches, en un ajedrez de campos blancos y negros, sólo admite un ganador, la muerte, y engendra una angustia del tiempo que se manifiesta como aburrimiento. Kierkegaard interpretó ese «talante fundamental» del siglo XIX como símbolo del vacío que surge de una relación negativa con Dios, de la «muerte de Dios» que anunciaron Jean Paul y Hegel, y que dilucidó Nietzsche. Büchner configuró esa relación entre muerte de Dios y aburrimiento en la breve narración *Lenz* (1839). Después de haber imprecado a Dios por su amor imposible a Friederike Brion, uno de los amores de su amigo el joven Goethe; después de haber asegurado que está condenado por toda la eternidad y que no encontrará su camino a Dios, el enajenado Lenz replica a la exhortación de su tutor, el pastor Oberlin, de que hay que volver a Jesús: «Sí, si yo fuera tan feliz como usted de encontrar un pasatiempo tan cómodo, si uno pudiera colmar el tiempo... Todo por ociosidad. Pues la mayoría reza por aburrimiento; los otros se enamoran por aburrimiento, los terceros son virtuosos, los cuartos son viciosos y yo, absolutamente nada, absolutamente nada, ni siquiera quiero matarme: es demasiado aburrido»[10]. El aburrimiento que encarna Lenz no es sólo el que está determinado por una relación negativa con la Divinidad, sino el que también provoca la compasión con el enajenado. El tiempo vacío es el signo de lo que Büchner llama «resquebrajamiento» del mundo, y éste es una versión secularizada del pecado original.

En Heym, el aburrimiento es también tiempo vacío y su formulación parece un eco de las palabras de Lenz. En su diario de 1910 apuntó: «Es terrible. En 1820 no puede haber sido peor. Siempre lo mismo: tan aburrido, aburrido, aburrido. No ocurre nada, nada, nada. Si me preguntara por qué he vivido hasta ahora, no sabría dar ninguna respuesta. Nada sino tortura, pena y miseria de todo género... estoy carcomido por la gris miseria como si fuera una estalactita en la que las abejas construyen sus nidos. Estoy inflado como un huevo sordo, soy como un trapo viejo que corroen los gusanos y las polillas... Si alguna vez ocurriera algo. Si alguna vez se volvieran a construir barricadas. Yo sería el primero que se pondría en ellas, con la bala en el corazón todavía quisiera percibir la embriaguez del entusiasmo. O aunque sólo fuera que comenzara una guerra injusta. Esta paz

[10] *Georg Büchner,* Lenz *en* Werke und Briefe, *ed. W. J. Lehmann, Hanser Verlag, Munich, 1980, p. 84.*

es tan podridamente aceitosa y cochambrosa como un barniz a la cola en muebles viejos»[11]. El eco del talante de Lenz, es decir, de Büchner, se agranda en Heym. El aburrimiento ya no es el signo del castigo del pecado original, sino que es el tiempo vacío en el que la cotidianeidad pone en presente la ausencia de un pasado heroico, de un Apocalipsis. En una prosa crítica de 1911 titulada *Una mueca* Heym insiste en que «nuestra enfermedad es aburrimiento ilimitado» y la sitúa en un marco teológico e histórico-filosófico: «Nuestra enfermedad es la desobediencia al Dios que nosotros mismos nos hemos colocado... Nuestra enfermedad es vivir al fin de un día del mundo, en una tarde que llegó a ser tan maloliente que apenas se puede soportar el vaho de su podredumbre... Entusiasmo, grandeza, heroísmo. Antes vio el mundo, a veces en el horizonte, las sombras de estos dioses. Hoy son marionetas. La guerra ha huido del mundo, la paz eterna la ha heredado deplorablemente»[12]. Heym no se sustrajo al entusiasmo con el que los intelectuales reaccionaron contra la monotonía autosatisfecha de la época victoriana, guillermina y chauvinista: Péguy, D'Annunzio, Ernst Toller, Rudyard Kypling, entre tantos, glorificaron la guerra como antídoto heroico, religioso, patriótico o simplemente vital. En Heym, esa participación en el rechazo de la época culminante de la burguesía sobrepasa los límites de la crítica y adquiere un carácter mitológico, que ya no ofrece un camino a la superación del aburrimiento, sino que se convierte en una visión del mundo. En su libro póstumo *Umbra vitae* (1912) los amigos que lo editaron (Jakob van Hoddis, entre otros) recogieron el poema «La guerra» escrito en 1911, que ha logrado fama porque se lo considera como una visión anticipada de la primera guerra mundial. La versión publicada es un esbozo que permite la especulación sobre la profecía de la guerra de 1914. La segunda y tercera versiones desmienten esa especulación, fundada además en expectativas de patetismo cósmico. El poema contiene *in nuce* su visión del mundo.

Las tres versiones del poema desarrollan imágenes y nociones, «imágenes de pensamiento» para decirlo con Walter Benjamin, que Heym sembró en su libro de narraciones cortas *El ladrón*, publicado póstumamente en 1913. La narración «El cinco de octubre» inaugura el libro y tiene como tema un momento decisivo de la historia de la Revolución Francesa. El cinco de octubre de 1789 se levantó el pueblo de París, dirigido por el alguacil Maillard, y asaltó la Bastilla. Heym utiliza los datos históricos para satisfacer con el dibujo de las escenas de esa fecha la nostalgia de las barri-

[11] *Georg Heym,* Tagebücher... *p. 138.*
[12] *Georg Heym,* Dichtungen und Schriften, *t. 2, p. 173.*

cadas y del entusiasmo. En las primeras estrofas expone el motivo de la rebelión, esto es, la carencia de pan y la frustrada esperanza de distribuirlo entre la multitud, que «más por aburrimiento y para matar el tiempo» que por esperanza de encontrar pan, asalta una panadería. La muchedumbre hambrienta quiere descargar su iracundia y decide ahorcar a un panadero, le pone una soga al cuello y los clamores del condenado no logran que lo perdonen, sino que por aburrimiento lo abandonan con la soga al cuello. Los primeros momentos de la revuelta estuvieron dominados por el aburrimiento y el hambre. La descripción del hambre es una correspondencia alegórica del aburrimiento, es decir, es la pintura de un gran bostezo: «...y sus lenguas comenzaron a mascar con la boca vacía, comenzaron a tragar el aire, y sus dientes se golpearon con abulia unos a otros como si molieran los blancos mordiscos»[13]. Paralizada por el hambre, la muchedumbre es acosada por los «sueños negros» de ser «condenada a la muerte eterna, a ser golpeada con mudez eterna, a ser condenada a volver a sumergirse de nuevo en el vientre de París, a sufrir, a padecer hambre, a nacer y a morir en un mar de negras tinieblas»[14]. La muerte eterna, la mudez eterna, la sumersión en el ciclo de nacer y morir, esto es, el tiempo infinito, son formas de expresar un aburrimiento existencial, que engendra la acción y produce una exaltación de los condenados al sufrimiento de la eternidad. Maillard anima a la muchedumbre; colgado de una rama «como un gigantesco pájaro negro» lanza sus arengas que despiertan el entusiasmo en esas masas. Movidas por este sentimiento, desplazan a Maillard y lo sustituyen por la cumbre absoluta del entusiasmo, por «un conductor invisible», por «una bandera invisible que ondeaba en su entorno». Entonces, todos se volvieron hermanos, «la hora del entusiasmo los había soldado entre sí»[15]. El aburrimiento y la amenaza de eterno aburrimiento provocan su superación por el entusiasmo que abarca todo y despersonaliza, desindividualiza al motor de esa superación y a la masa misma. El entusiasmo es presagio y comienzo a la vez de una nueva aurora, en la que el sol quema los bosques y hace arder el cielo. La interpretación del episodio revolucionario pone de relieve cuatro momentos: aburrimiento-hambre, motor de la rebelión, entusiasmo que abarca todo y despersonaliza, aurora que incendia los bosques y el cielo. Los cuatro momentos forman un círculo, cuyo comienzo es el aburrimiento aniquilante y provocador, y cuyo final cierra el círculo con una plenitud también aniquilante. El esquema circular con el que Heym

[13] *Georg Heym,* ib. ib., *p. 6.*
[14] *Georg Heym,* ib. ib., *p. 7 ss.*
[15] *Georg Heym,* ib., ib., *p. 17.*

reconfigura un acontecimiento histórico revolucionario difumina los límites entre la negatividad y la positividad, pero no las funde sino que las hace variar como perfiles de las piezas de un calidoscopio, en el que las claves son los colores que Heym extiende en sus dibujos. En la narración, por ejemplo, el color negro abarca los «sueños negros» negativos y el «pájaro negro» positivo, Maillard; el blanco aparece en los «mordiscos blancos» negativos y en las nubes positivas que, al final de la narración, acompañan a los entusiasmados hacia la libertad. A esta variación corresponde una fina matización de la expresión, que en la lectura despierta la impresión de paradójica ambigüedad, de precisa sugestión. Así, el poema «La guerra» sólo la menciona en el título y en el texto sustituye el sustantivo por el artículo. Las devastaciones y consecuencias de la guerra aparecen como acción de un ente determinado (la...) que encierra, en su determinación, la metáfora plurívoca de la destrucción, que para Heym es el eslabón de una cadena de imágenes simónimas: guerra, ciudad, mundo. La primera versión del poema reza:

Se ha levantado, la que largo durmió,
Se ha levantado de las bóvedas profundamente abajo,
Está en el ocaso, grande y de incógnito,
Y aplasta la luna en la negra mano.

En el ruido vespertino de las ciudades caen lejos
Helada y sombras de una extraña oscuridad,
Y el redondo torbellino de los mercados se congestiona en hielo.

Hay silencio. Buscan. Y nadie sabe.

En las callejas alza fácilmente los hombros.
Una pregunta. No hay respuesta. Un rostro palidece.
Un hilo de sonido gime en la lejanía.
Y las barbas tiemblan en torno a su puntuda quijada.

En los montes comienza ya a bailar
Y grita: guerreros, levantaos y adelante.
Y resuena cuando ella ondea la cabeza negra,
Por eso cuelga una cadena sonora de mil cráneos.

Igual a una torre que extingue la última ascua,
Donde huye el día los ríos ya están llenos de sangre,

En el juncal se han extendido innumerables los cadáveres,
Cubiertos de blanco por los fuertes pájaros de la noche.

Está sobre la azul avenida de llamas con redondos muros,
Está sobre el sonido de armas de las negras callejas,
Sobre los portales, donde los guardas yacen mal tendidos,
Sobre puentes, cargados de montañas de muertos.

Empuja el fuego a través de los campos hacia la noche,
A un perro rojo con el grito de salvajes getas,
De la oscuridad emerge el mundo negro de las noches,
Su borde está terriblemente iluminado por volcanes.

Y con mil altas gorras rojas dilatadamente
Están regadas llameando las llanuras tenebrosas,
Y lo que abajo en las calles pulula agitándose,
Lo barre a las hogueras, para que arda más la llama.

Y las llamas ardiendo devoran bosque tras bosque,
Murciélagos amarillos agarrados con dientes en las hojas,
Como un carbonero golpea su vara
En los árboles, para que el fuego zumbre justamente.

Una gran ciudad se hundió en humo amarillo,
Se lanzó sin ruido al vientre del abismo.
Mas sobre ardientes escombros se levanta gigantesco
El que en silvestre cielos haga girar tres veces su antorcha.

Sobre el reflejo de nubes desgarradas por la tormenta,
En los fríos desiertos de la muerta oscuridad,
Para que con el fuego se seque la noche,
Desgracia y fuego desciendan sobre Gomorra.

Las versiones II y III se diferencian del poema publicado por el panorama que describen: es el de un grotesco cementerio del que huyen las almas para ocultarse a los vivos «en la oscuridad y la noche de los bosques». Pero en las tres versiones, el escenario (ciudad o cementerio) es la destrucción que realiza y contempla la guerra innominada, y que en su ascenso va adquiriendo los perfiles de un demonio que desde arriba ve arder la ciudad y la castiga. La ciudad que se hundió en el humo amarillo de la penúltima

estrofa, anticipa la línea final, una de las claves esenciales del poema. La mención de Gomorra no alude a los graves pecados que provocan el castigo del Señor, sino al significado de la extinción de Sodoma y Gomorra, es decir, a un dios abscóndito que actúa como un demonio destructor. El *Génesis* (I, 24 y 29) aparece en el trasfondo del poema: «Y el Señor hizo llover desde el cielo azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra, y aniquiló las ciudades y todo el territorio y a todos los habitantes de las ciudades y lo que había crecido en el campo... Y (Abraham) volvió su rostro a Sodoma y Gomorra y a todo el campo de esta región y contempló, y ved, del campo surgía un humo como el humo de un horno». La resonancia bíblica se extiende a la expresión, a las imágenes y al tono apocalíptico, que Heym remodela con elementos peyorativos sugeridos por la poesía de su amigo Jakob van Hoddis, especialmente por su poema «Fin del mundo» (1911):

> Al burgués se le vuela el sombrero de la cabeza puntuda,
> En todos los aires retumba como grito.
> Techadores se despeñan y se escinden,
> Y en las costas –se lee– sube la marea.
>
> La borrasca aparece, los mares silvestres saltan
> A tierra, para aplastar gordos diques.
> La mayoría de los hombres tiene catarro.
> Los ferrocarriles caen de los puentes[16].

Heym potencia y enriquece la pintura caricaturesca que le suscita van Hoddis con el color (blanco, negro, amarillo, rojo), con los fenómenos y objetos que encarnan el color y la destrucción (ascua, fuego, volcán, llama), con las tinieblas (oscuridad, murciélago, mundo negro de las noches) y a su vez da al trasfondo bíblico un aspecto plástico que convierte el talante apocalíptico en una visión. El lenguaje intensifica la visión. La praxis métrica expresionista que inauguró y ejemplifica el poema de van Hoddis, esto es, los versos independientes y lacónicos que expresan la heterogeneidad de lo simultáneo, la acentúa Heym en el sentido de que dinamiza esta heterogeneidad y la transforma en una escala ascendente, en cuyo último peldaño se halla el demonio de la guerra anónima, es decir, la máscara del dios destructor que castiga con la aniquilación al mundo que es el presente y que

[16] *Jacob van Hoddis,* Weltende *en* Dichtungen und Briefe, *ed. R. Nörtmann, Arche Verlag, Zürich, 1987, p. 15.*

simboliza la gran ciudad. La guerra innominada y el dios destructor fueron en la imaginación de Heym un antídoto contra el aburrimiento.

La visión plástica obedece a la inquietud que lo atormentaba: la pululación de imágenes en su cerebro y el ansia de traducirlas adecuadamente a lenguaje poético. En su diario de 1911 apunto: «Satanás me ha negado el arte de la pintura... ¿Por qué me negó el cielo el don del dibujo? Me torturan imaginaciones como nunca a un pintor antes de mí», y en 1910 había precisado su modelo pictórico, van Gogh: «Encuentro que él es tal vez para mí más adecuado que Hodler. Pues él ve todos los colores como yo los veo. Al leer me he dicho esto y esto: caramba, exactamente así harías un poema... Sólo que pintar es muy difícil. Y escribir poesía es tan infinitamente fácil cuando se tiene óptica»[17]. Las imaginaciones que lo torturaban y de las que él mismo menciona varios ejemplos se concentran en la figura del loco y su espacio. El poema «La guerra» dibuja el revés destruido de la gran ciudad, símbolo del mundo contemporáneo. El mismo año en el que describió los dos aspectos de este mito de la destrucción (la gran ciudad y el cementerio), pintó en prosa la figura del loco, en la segunda narración de su libro *El ladrón*. En «El loco», Heym invierte doblemente las relaciones del sujeto con la realidad. Para el loco, los médicos y enfermeros del manicomio son los locos, y cuando sale a la calle y mira alrededor, el mundo lo incomoda. Sale a vengarse de su mujer, a quien culpa de su internación, la encuentra, la mata, y la satisfacción de su venganza le produce un sentimiento paradisíaco. Un guarda lo mata, «y mientras saltaba la sangre de la herida, le pareció como si se hundiera en la profundidad, cada vez más profunda, suavemente como un plumón. De allí ascendió una música eterna y su corazón moribundo se abrió temblando en una inconmensurable beatitud»[18]. El premio de la venganza del loco es, pues, el momento intenso de dicha que precede a la muerte, el camino a la plenitud. La locura es la verdadera dicha y la cordura es una locura oculta en el mundo. Esta concepción de la muerte como premio involuntario que da la sociedad cuerda a la locura implica la contemplación desde la perspectiva de la locura y eleva a la muerte a la cumbre de la plenitud. Heym coincide en esta glorificación de la muerte con el poeta barroco Angelus Silesius, quien en su libro peculiarmente místico *Peregrino querubínico* (1657) escribió este epigrama: «Muerte es una cosa dichosa: mientras más fuerte es/tanto más suntuosa surge de ella la vida»[19]. La coincidencia con una concepción místico-barro-

[17] *Georg, Heym,* Tagebücher, *p. 158 ss y 205.*
[18] *Georg, Heym,* Dichtungen und Schriften, *t. 2, p. 34.*
[19] *Angelus Silesius,* Cherubinisches Wandersmann, *Pattloch Verlag, Aschaffenburg, 1947, p. 4.*

ca no significa que el expresionismo en general y Heym en particular hayan asimilado esa literatura. La coincidencia resulta de la radicalidad con la que Heym azota a la sociedad y al mundo contemporáneo, es decir, de la medida con la que juzga el dominio del aburrimiento: la locura y la muerte. Éstas son como un «espejo cóncavo» que les pone enfrente y que le proporcionan las deformaciones con las que él traza su dibujo grotesco. En la narración «El loco», por ejemplo, el loco se dispone a buscar a su mujer en su casa y como al golpear no le abren la puerta, «se echó unos pasos atrás. Sus ojos se empequeñecieron completamente, como puntos rojos. Su frente baja se encogió todavía más. Se encorvó. Y entonces, de un gran golpe saltó contra la puerta. Esta crujió, pero soportó el empujón. Gritó con todas sus fuerzas y saltó una vez más. Cuando entró en la casa y no encontró a la mujer, saltó de un golpe a la cocina». Creyó verla como una «rata gris» que corría a lo largo de la pared, cogió «una plancha de hierro del horno», se la lanzó, pero ella era más ágil. El loco aparece como un felino que caza una rata imaginaria. Más desafiante y llamativa es la descripción de una autopsia en la narración del mismo título de su libro *El ladrón*: «La sangre negra de la muerte corría sobre la podredumbre azul de su frente. En el calor se evaporaba como una nube terrible y la descomposición de la muerte se agachaba con sus garras variopintas sobre él. Su piel comenzó a diluirse, su barriga se puso blanca como la de una anguila bajo los dedos codiciosos de los médicos que bañaban sus brazos hasta el codo en la carne húmeda... La descomposición distendió la boca del muerto, parecía sonreír, soñaba con una estrella dichosa, con una tarde perfumada de verano. Sus labios fluyentes temblaban como bajo un beso fugaz»[20]. Lo grotesco de la descripción de la autopsia no es un reflejo de las deformaciones; es un puente hacia lo macabro que se alterna y se combina en las otras narraciones como «El ladrón» y que se repite en diversos contextos y con diversos acentos en el calidoscopio de su visión del mundo. En el poema «El dios de la ciudad» de su primer libro *El día eterno* (1911), por ejemplo, integra flecos de las narraciones «El loco» y «El ladrón» y presenta al dios de la ciudad como presentó a la guerra en el poema del mismo título, es decir, sólo con el pronombre. Se ha considerado a este poema como ejemplo relevante de la poesía urbana expresionista, pero como en «La guerra», a su objeto inmediato se superpone un mito, un dios que asimila la figura bíblica de Baal con el significado de ídolo y que en el decurso del poema va adquiriendo perfil con su culto. El poema, escrito en 1910, reza:

[20] *Georg Heym*, Dichtungen und Schriften, *t. 2. p. 36.*

Sobre un bloque de casas está arrellanado.
Los vientos reposan negros en torno a su frente.
Lleno de furia mira a donde lejos en la soledad
Las casas últimas se extravían en el campo.

El vientre rojo brilla al Baal desde la tarde,
En su derredor agitándose se arrodillan las grandes ciudades.
El inmenso número de las campanas parroquiales
Ondeó hacia él desde un mar de negras torres.

Como danza de coribantes retumba la música
De los millones ruidosamente por las calles.
El humo de las chimeneas, las nubes de la fábrica
Suben a él, azulea como el aroma de incienso.

El temporal arde en sus cejas.
La tarde oscura se adormece en la noche,
Revolotean las borrascas que como buitres miran
Desde su cabellera, que en ira se eriza.

Extiende a la oscuridad su puño de carnicero.
La agita. Un mar de fuego corre veloz
Por una calle. Y el humo de las ascuas zumba
Y la devora, hasta que tarde salga la mañana.

Lo grotesco de algunas imágenes de las narraciones: el puño de carnicero de «La autopsia», los millones por las calles, los edificios que ve el loco, no pierden en el poema su valor simbólico y su intención deformadora, sino que son arrebatados por la danza de coribantes que los encuadra como complemento en el rito del sacrificio de la ciudad al dios que al mismo tiempo es verdugo. El sacrificio tiene un decurso temporal que comienza con el atardecer y termina en la noche, cuando se consuma el sacrificio. El puño de carnicero actúa en la oscuridad, se hunde en el vientre de la ciudad. Heym desarrolló la imagen de las dos estrofas finales en uno de los muchos poemas dedicados a la noche y que, escrito en 1911, fue seleccionado por van Hoddis, Jentzsch etc., para su publicación en *Umbra vitae*. Del poema cabe destacar las siguientes estrofas (1, 3, 4):

Murieron en la noche todas las luces. Se dispersaron las coronas
Y perdido en la prisión de la sangre, en la oscuridad

Gemía el pavor. Como tras portales de difuntos
Había a veces sonido de voces y lejanas oraciones.

Quédate conmigo. Cuando los ojos de los rayos cruelmente
Abiertos y fijos iluminan el yermo de las salas
Y desde la profundidad de los espejos ascienden y brotan
Los muertos lentamente con las cabezas llamativas.

Que nuestro corazón no se petrifique. Cuando ahora se abren las puertas
Quedamente lejos a lo tenebroso. Y en el silencio sentimos
Pasar frío un respiro por las sienes frescas
Que seca las almas y las entumece en hielo.

La imagen de la noche insinuada en el poema «El dios de la ciudad», adquiere en este poema la doble figura de un cementerio y un hospital. El yermo de las salas y el pavor de la oscuridad son instantáneas de la imagen del mundo que confluyen en otra instantánea, esto es, la del cementerio y el hospital. Heym desarrolló la imagen del cementerio en el largo poema «La patria de los muertos» y en «Styx» y la del hospital en «El hospital de fiebre». Este poema es descriptivo y sorpresivamente narrativo. La descripción de una sala de enfermos en la primera estrofa alude al lugar común crítico de los enfermos en los hospitales: «Un número / tiene cada enfermo». Pero esa anonimia es consecuencia de la «esencia» de todo hospital, que Heym expresa plásticamente con la imagen de las «enfermedades» que como «delgadas marionetas / pasean por los corredores». Las marionetas son cifra no sólo de las enfermedades y de los enfermos sino también del sacerdote que, en la última estrofa del poema, da la extrema unción y es asesinado por un enfermo. Este inesperado final constituye la parte narrativa y confiere sentido a la cifra. El acontecimiento final es teatral, las imágenes y descripciones de los enfermos representan a las marionetas, y el hospital es un teatro de marionetas que refleja al mundo. El teatro de marionetas roza lo grotesco, pero todo el escenario se agudiza con las imágenes levemente peyorativas que expresan además conmiseración con la realidad desnuda. De los enfermos que padecen la fiebre dice, por ejemplo, que «sus entrañas arden como montañas»; ven el techo «un par de grandes arañas / que sacan largos hilos de su vientre», «su cerebro se revuelve negramente de oído en oído / en monstruoso remolino velozmente», «en sus espaldas bosteza negramente una hendidura», «en torno a su garganta se cierra / lentamente en una dura mano «huesuda», inflan sus narices. Hace calor horriblemente / como una ampolla oscila su círculo rojo»; en su cama, los enfer-

mos espían al sacerdote «como sapos manchados de rojo por la luz»; «las camas son como una gran ciudad / que cubre la incógnita de un cielo negro». Las comparaciones y metáforas pintan y desfiguran a la vez los objetos, giros conversacionales (hace calor horriblemente), los colores blanco, negro y rojo y los versos cortos que en éste como en los demás poemas de Heym, dan la impresión de un seco martilleo, forman la perfecta unidad del cuadro de un hospital de desamparados, de moribundos. La pintura renuncia a cualquier lamento de conmiseración, a cualquier enunciado sobre el significado de la fiebre, de la anonimidad, de la muerte, de la extrema unción. En eso Heym se diferencia de Rilke, a quien llama «cadáver sacral», y de quien se deslinda expresamente. Heym no cae en la tentación de filosofar sobre el tiempo, la locura, la muerte, la enfermedad; sus poemas no tienen destinatario, como muchos de Rilke, por ejemplo la «Oración por los locos y los presidiarios» (1908/9), cuya primera estrofa es ejemplo suficiente:

Vosotros, de quienes el Ser
Quedamente apartó su gran
Rostro: un
Ser mayor tal vez reza.

Hugo Ball anotó sobre la poesía de Heym que «sus versos están escritos como si él actuara ya bajo hielo» y agrega: «Heym no tiene ningún aparato, ningún artificio. La vida opera directamente sobre él. Él ve todo como lo dice. Ve el abismo, pero no lo busca. Lo seducen lo profundo, lo mudo»[21]. Lo que Heym ve es un mundo descompuesto, cuyas enfermedades (el aburrimiento, la desconfianza, la hipocresía) «quizá puedan ser curadas con algo: amor. Pero al final deberíamos saber que nosotros mismos nos volvimos demasiado enfermos para amar»[22]. Este callejón sin salida le deja sólo una esperanza: la salud y la busca de lo desconocido. Con todo, ese callejón sin salida es precisamente el que determina sus visiones e imágenes. La visión de la guerra, de la ciudad, del hospital como mundo y como teatro de marionetas, el desierto religioso o nihilismo de cuño genuinamente nietzscheano, transforman ese callejón sin salida en un purgatorio o en un infierno que Heym expresa con extraordinaria intensidad plástica. En el poema «La patria de los muertos», por ejemplo, pintó la aproximación de la muerte a una tumba:

[21] *Hugo Ball, en* Heym, *ib. t. 3, p. 170.*
[22] *Georg Heym,* ib., *t. 2, p. 174.*

La muerte se acerca a una tumba y sopla en ella.
Del seno de la tierra vuelan entonces calaveras
Como grandes nubes de los gritos de los cadáveres
Que llevan barbas rodeadas de musgo verde.

Un viejo cráneo revolotea desde el sepulcro,
Alado con cabello rojo encendido,
Que arriba en el aire, en torno a su quijada,
El viento anuda como ígnea corbata.

El esfuerzo de romper los muros de ese círculo nutre las visiones, la óptica de Heym, es decir, lleva el lenguaje a la «exorbitancia» del artista en el sentido que tiene esta palabra para Gottfried Benn: en el laboratorio de palabras en que se mueve, el poeta «modela, fabrica palabras, las abre, las hace volar, las tritura para cargarlas con tensiones, cuyo ser atraviesa, entonces, decenios». Para el poeta todo lo que ocurre se convierte en «palabra, raíz de palabras, asociación de palabras; se psicoanalizan las sílabas, se reeducan los diptongos, se transplantan las consonantes. Para él, la palabra es real y mágica, un tótem moderno»[23]. La palabra como tótem moderno es un nuevo Absoluto que confiere transparencia a la realidad denominada por ella. En esa recreación, la palabra del poeta es a la vez una interpretación de la realidad de la época, que desde Nietzsche está determinada por el nihilismo, por «los últimos hombres» que aquel divisó en *Zaratustra*, esto es, «la época en la que el hombre ya no da a luz ninguna estrella. ¡Ay de mí! Llega la época del hombre más despreciable que ya no puede despreciarse»[24]. Es la época que azotó Heym en sus poemas, la que al desfigurarla interpretó con la equiparación de guerra, ciudad, hospital, mundo. La equiparación insistente y la dura métrica de sus poemas provocan una impresión de monotonía y cabría agregar que a ella contribuye la obsesión con la que Heym buscó lograr su realización estética como «genio». Pero esa monotonía es la melodía del *ennui*. Este es el espectro que invadió el recinto paradisíaco de la soberanía de los sueños, que Baudelaire caracterizó en «La doble habitación» de *Le spleen de Paris*: «Entonces entró un espectro. Es un portero que viene a torturarme en nombre de la ley; una concubina infame que viene a pregonar miseria y a agregar las trivialidades de su vida a los dolores de la mía; o bien el pasante de

[23] *Gottfried Benn,* Marginalien *en* Gesammelte Werke, *ed. D. Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1959, t. 1, p. 389.*

[24] *Nietzsche,* Also sprach Zarathustra *en* Saemtliche Werke, *ed. Colli & Montinari, p. 19.*

escribano de un director de diario que reclama la continuación del manuscrito. La habitación paradisíaca, el ídolo, la soberanía de los sueños, la *sílfide*... toda esta magia ha desaparecido por el golpe brutal lanzado por el espectro. Horror ¡yo recuerdo! ¡yo recuerdo! Sí, este zaquizamí, esta permanencia del eterno hastío es pues mía»[25]. En la habitación paradisíaca ha desaparecido el tiempo, «reina la eternidad». El *ennui* lo hace reaparecer. Y «con la horrible senilidad ha retornado toda su cohorte demoníaca de recuerdos, de arrepentimientos, de espasmos, de temores, de angustias, de pesadillas, de iras y de neurosis»[26]. La monotonía del *ennui* impone la conciencia de que se ha perdido el paraíso, y este paraíso perdido es la época. Heym percibió esta relación y la configuró en la narración «El cinco de octubre» sin percatarse de que Hegel la había dilucidado en el Prólogo a la *Fenomenología del espíritu* (1807), suscitada, en parte, por la Revolución Francesa: «Por lo demás no es difícil de ver, que nuestra época es una época de nacimiento y de la transición a un nuevo período. El espíritu ha roto con el mundo hasta ahora válido de su existencia y sus nociones y está a punto de hundirlo en el pasado y en el trabajo de su reconfiguración. Ciertamente nunca está quieto sino en proceso de movimiento cada vez más progresivo. Pero como ocurre con el niño que, tras larga y callada alimentación, al primer respiro interrumpe aquella paulatinidad de la continuidad sólo multiplicativa –un salto cualitativo– y entonces ha nacido el niño, así también madura lenta y calladamente el espíritu que se forma hacia la nueva configuración, disuelve uno tras otro los trocitos de su mundo anterior, su tambaleo se insinúa sólo por síntomas singulares; la frivolidad y el aburrimiento que se propagan en lo establecido, el presagio indeterminado de algo desconocido, son indicios de que es inminente otra cosa»[27]. Para Heym, el aburrimiento, el *ennui* ya no fue sólo indicio sino realización del presagio indeterminado. La «otra cosa» había adquirido contornos precisos: el mundo como infierno urbano y bélico, los hombres como marionetas grotescas. Esta cristalización del ambiguo *ennui* deparó a la poesía del siglo XX y a la conciencia de la modernidad la expresión plástica, las visiones turbulentas con las que Heym desveló la concomitancia de *ennui* y destrucción y el horizonte secularizado del pecado original, de la pérdida del paraíso que cabe resumir con el poema «Danza macabra» de *Las flores del mal* de Baudelaire, su modelo, cuya última estrofa dice:

[25] *Baudelaire,* Oeuvres complètes, *ed. Le Dantec y Cl. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1962, p. 234 ss.*

[26] *Baudelaire,* ib., ib., *p. 235.*

[27] *Hegel,* Phaenomenologie des Geistes, *ed. Hoffmeister, F. Meiner Verlag, Hamburgo, 1952, p. 15 ss.*

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie a ton insanité.

El pecado original o el paraíso perdido forman un círculo con el «crepúsculo de la humanidad» en el que se inscribe Heym y que Kurt Pinthus describió en el prólogo a la antología de la poesía expresionista alemana, *Crepúsculo de la humanidad* (1920): «La poesía de nuestro tiempo es final y a la vez comienzo... El arte que hicieron estallar la pasión y el tormento de la más desaventurada época del mundo tiene el derecho de encontrar formas más puras para una humanidad más feliz. Cuando esta futura humanidad lea el libro *Crepúsculo de la Humanidad* (...) ojalá no condene la marcha de estos condenados nostálgicos a quienes sólo les quedó la esperanza del hombre y la fe en la utopía»[28]. Para Heym, la utopía fue el refugio en el más allá de la muerte, en el acontecimiento supremo que habría de liberarlo del *ennui* que lo acosó y suscitó su poesía.

[28] *Kurt Pinthus,* Menscheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung, *Rowohlt Verlag, Berlín, 1920, p. XVI.*


R. St John

Un aleluya de Barradas y la «novela rosa»

Luis Estepa

La ilustración gráfica fue una punta de lanza que abrió brecha en la difusión de las vanguardias plásticas entre sus contemporáneos, y para muchos artistas de la primera mitad del siglo XX, un medio de vida con el que hacer sostenible la producción de obras de menor demanda comercial, pero de mayor ambición estética: cuadros, decorados teatrales y esculturas de formato más amplio.

El caso del pintor montevideano Rafael Barradas (1890-1929) cuyo nombre completo fue Rafael Manuel Pérez Giménez Barradas Rojas, quizá sea el más notable de esta actividad escindida entre la necesidad de vivir y la de pintar en un estilo de limitada aceptación por aquellos ya lejanos días.

Es asombrosa la cantidad y calidad de su trabajo en los catorce años y pico que dura el ciclo de su vida artística en España, que es como decir la plenitud de su actividad, y que podemos acotar desde su comienzo, a mediados de 1914, cuando llega a Barcelona procedente de Milán e inaugura en *l'Esquella de la Torratxa* la fructífera serie de sus colaboraciones en prensa, hasta que después de un ajetreado periplo por España que le lleva a Zaragoza, Barcelona, Madrid, Luco de Jiloca (Teruel) además de otras estadías mucho más breves en otros lugares, finalice su última etapa de más de dos años en L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) para embarcar, pobre y seriamente enfermo de tuberculosis, con rumbo a Uruguay donde fallece en febrero de 1929. Medios de vida muy cortos y una sobrecarga de trabajo excesiva se diría que estuvieron presentes en el origen de su fatal dolencia.

En el censo de la obra de Barradas, exclusivamente en el ámbito de las artes de la imprenta, que se desglosa en el catálogo confeccionado con motivo de la exposición antológica organizada por la Comunidad Autónoma de Madrid, la Generalitat de Cataluña y el Gobierno de Aragón en 1992, se detallan ilustraciones para 23 revistas españolas y 7 uruguayas. Y es seguro que no están todas.

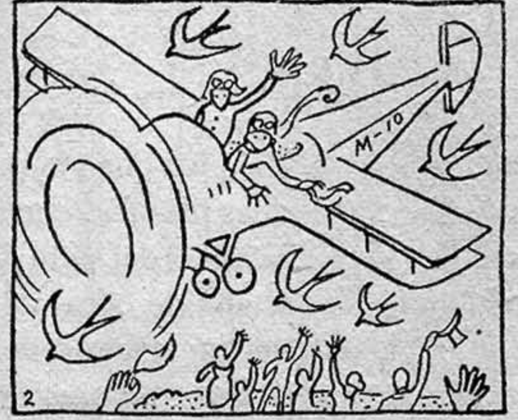
Sobre esta respetable cantidad hay que añadir otra, aún superior en número, que son los títulos de los 48 libros que se enumeran, cuyo texto se ameniza con multitud de dibujos, y cuyo contenido, siempre de naturaleza lite-

LA NENA DE LA LUNA

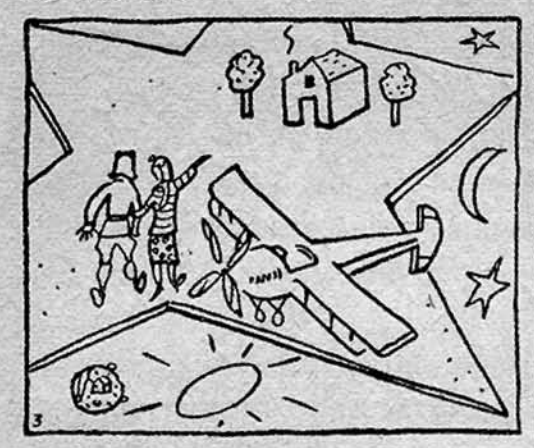
Historieta de BARRADAS



I. — Nosotros iremos a pasar nuestra luna de miel a la Luna — dijo el joven aviador a su bella novia.



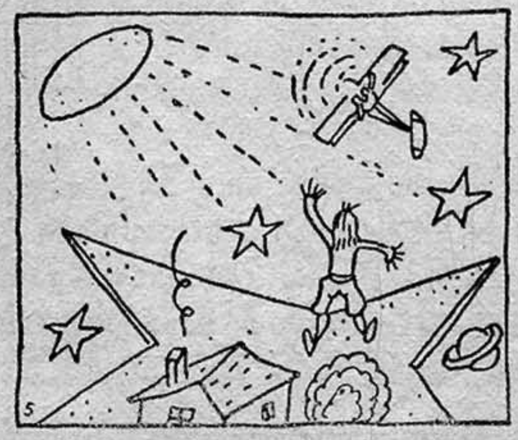
II. Efectivamente: se casaron y en un magnífico aereoplano partieron, despedidos por sus padres, parientes y amigos.



III. Una avería en el motor les obligó a aterrizar en una estrella. Allí les aguardaba una gran sorpresa...



IV. Sim, el intrépido aviador, al que abajo en la tierra dábanle por muerto, vivía allí muy tranquilito, según él, lejos del mundanal ruido...



V. Luego de pasar unas horas juntos, arreglaron el aeroplano, y el joven matrimonio partió para la Luna. (¡Estos irán muy lejos, pensó el nuevo Robinsón!)



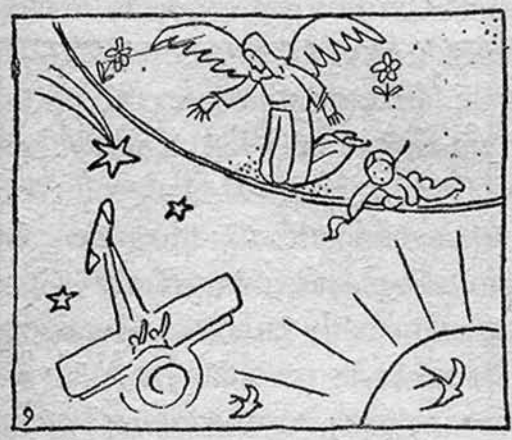
VI. Una vez en la Luna, decidieron dar un paseíto y se convencieron de que aquello no era un planeta muerto como se creía en la tierra.



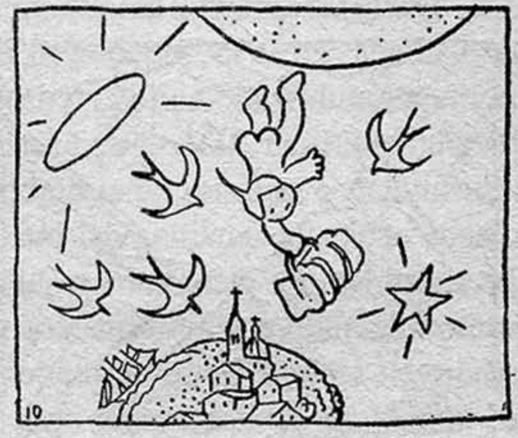
VII. Todo lo contrario, pues un Angel-cicerone que les hizo los honores, les mostró cómo estaban allí los chiquillos antes de nacer para el mundo...



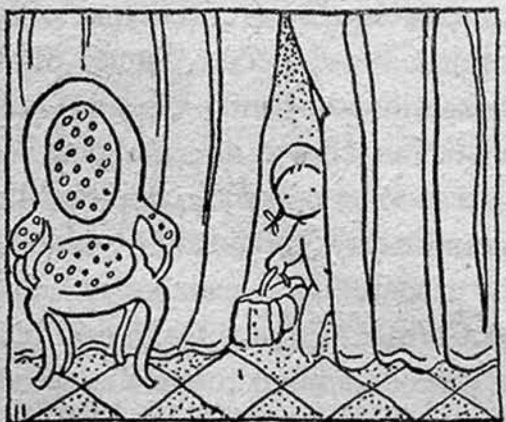
VIII. Los novios quedaron maravillados, y cogiendo a una deliciosa chiquilla, prometieron llevársela con ellos en el aeroplano...



IX. Pero no se la llevaron. Y la nena se quedó un poco enfadadilla al ver que aquello de llevarla con ellos había sido una broma.



X. Mas, como ya les había cogido cariño... una noche, que el Angel guardián se había quedado dormido, se tiró de cabeza al mundo.



XI. Y dió la casualidad que cayera en casa del aviador. ¡No fué pequeña la alegría que llevó aquella chiquilla a la joven señora!



XII. (Una voz al teléfono).
—Señorito, señorito, que venga volando que ha llegado la Nena de la Luna.

raria, abarca el teatro, la poesía, la novela y el cuento infantil. Y todavía habrá que sumar su obra como cartelista, pintor de decoraciones teatrales, figurinista y diseñador gráfico, actividad esta última sobre la que se centra el presente artículo. En todas las tareas que emprendió, fue Barradas muy competente en el dibujo de línea y acertado colorista. Tenía la capacidad de sugerir con muy pocos elementos plásticos y siempre buscó la originalidad en esa gran crónica, dulce pero melancólica y desesperanzada del pueblo español de los años veinte en el siglo XX, que en su obra es un eje mayor.

Si pusiésemos juntas las obras de Barradas, Alberto Sánchez y Gabriel García Maroto, sus dos amigos, e incluso algunos cuadros con el tema de la verbena, de Maruja Mallo, por no citar otras obras en la línea de *El Pim Pam Pum* (1924-1925) de Carlos Sáiz de Tejada, obtendríamos el mejor y más coherente panorama populista de España en su fase vanguardista, que es coherente con la actitud de Miguel Hernández, García Lorca en composiciones como «Santiago, balada ingenua», o la «Balada de la Placeta», ambas fechadas en 1919, y que se recogieron en el *Libro de Poemas* (1921) precisamente publicado en las prensas de la editorial de García Maroto; y también en el primer Alberti, de *Marinero en Tierra* (1924) y, desde luego, en el influyente y anterior en el tiempo *Platero y yo* (1914).

Un estar así en la sencillez del pueblo, se concretó, de otro modo, en el diseño de objetos y elementos utilitarios. Barradas, como Torres-García, estuvo involucrado en la fabricación de juguetes; y en esta orientación de su trabajo en serie debemos entender las aleluyas tituladas *La Nena de la Luna, historieta de Barrradas,* que fue incluida en el *Almanaque Rosa para 1928,* publicado por editorial Juventud, como complemento de *La Novela Rosa.*

Esta cabecera, equidistante entre el folletín, la novela de kiosco y el libro, constituyó todo un hito en su género, pues conjugó con éxito una serie de factores determinantes en la época, como fue conectar con el público femenino en edad de contraer matrimonio, dando forma y sentimiento a sus aspiraciones desde un punto de vista moderno e internacional, pues muchos de sus títulos fueron escritos por autoras como Eveline Le Maire, Edith Wharton, Berta Ruck, Florencia Barclay, todas ellas verdaderas especialistas en el relato amoroso, o por sus colegas españolas: Concha Espina, Alicia Pujo, Matilde Muñoz o Carmela Eulate. En la nómina de escritores encontramos a Gabriel Miró, que contribuyó con una adaptación de varios cuentos recogidos bajo el título común de *Dentro del Cercado* (1925) a Guillermo Díaz Caneja y Juan Aguilar Catena, junto a los muy conservadores Armando Palacio Valdés y el sacerdote católico Francisco Muñoz y Pabón.

Pero como verdadero fenómeno de la ficción de la prosa del corazón, siempre habría que poner en primer puesto a Rafael Pérez y Pérez (Cuatretondeta, Alicante, 1891-Alicante, 1984) cuya obra se sigue reimprimiendo en la actualidad, y de cuyo número de lectoras no da buena cuenta las muchas ediciones que se vienen sucediendo desde entonces, pues los libros de Pérez y Pérez desde siempre han sido prestados, alquilados o intercambiados, tanto a nivel individual, entre particulares, como en mayor número, a través de puestos callejeros o librerías de barrio. La vigencia del escritor alicantino no es un caso insólito, y otros autores, como Concha Linares Becerra, comparten desde hace décadas esa misma longevidad entre sus lectoras.

Editorial Juventud fue uno de los motores de la renovación de los hábitos de lectura del público español. Fundada el 5 de octubre de 1923 por José Zendrera Fecha (Barcelona 1894-1969) inició sus actividades llevando a los niños de entonces una serie de importantes obras concebidas con la nueva mentalidad que estaba cambiando Europa. Era 1925. Lewis Carroll y James Barrie aparecieron junto a las clásicas recopilaciones de cuentos por los hermanos Grimm y las creaciones del danés Hans Christian Andersen; todos ellos ilustrados por artistas que definieron una época con sus dibujos: Arthur Rackham, Atwell, Lola Anglada o Llimona. A mediados de los años sesenta, la editorial Juventud también presentaría en España una obra tan querida por grandes y chicos de ayer y de hoy, como es el extenso ciclo de las aventuras de Tintín, concebidas y dibujadas por el belga Hergé. La llamada línea clara de sus viñetas creó todo un estilo en el género del cómic, y sus trabajos han marcado un hito de referencia cronológica.

Desde sus primeros días, el abanico de actividades de este sello de publicaciones se ha abierto a una extensa gama de materias: viajes, deportes, biografías, relatos del Oeste, etc., que, siguiendo su vocación mayoritaria, no tardaron en implantarse con fuerza por toda América Latina. Animado por el buen funcionamiento de la empresa, en 1926 José Zendrera promovería la fundación de editorial Mentora, que al cabo de cierto tiempo acabaría cediendo su fondo a Juventud.

La labor de Zendrera fue reconocida con carácter oficial en 1964, con la concesión de la medalla Rivadeneyra, así llamada en honor del fundador de la famosísima Biblioteca de Autores Españoles. La importancia de esta concesión queda bien patente en la circunstancia de que los otros dos galardones, otorgados a un escritor español y a otro extranjero, recayeron en don Ramón Menéndez Pidal y en Marcel Bataillon, respectivamente.

Una de las grandes intuiciones de José Zendrera fue descubrir el enorme potencial de consumo de las lectoras jóvenes. Ya en 1920 había fundado

dos revistas: *Éxito* y *Lecturas,* a través de la Sociedad General de Publicaciones, S. A. La importancia de *Lecturas,* cabecera que permanece con notable arraigo en el sector de la prensa del corazón, publicaba relatos cortos, sinopsis de guiones de cine, tiras cómicas y obras de teatro breve con magníficas ilustraciones, entre las que cabe destacar las de Freixas, Junceda, Longoria, etc. Entre los prosistas que colaboraron en aquella gloriosa etapa de *Lecturas,* cabe destacar en primer línea los nombres de Valle-Inclán, Baroja, Maeztu, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Sender, Concha Espina y Carlos Arniches. Entre los autores extranjeros recuerdo con agrado algún cuento de Joseph Conrad y de Richmal Crompton, la creadora del inolvidable personaje de Guillermo Brown que tan popular sería gracias al ciclo de libros publicados por editorial Molino.

En el campo de las publicaciones periódicas, Zendrera también constituyó en 1926 la revista en catalán *Llegiume,* y en 1932 crea la editorial *El Hogar y la Moda.*

En este entorno de iniciativas deberemos entender la aparición a principios de enero de 1924 de *Al séptimo día,* por Florencia L. Barclay, primer título de *La Novela Rosa,* que alcanzaría la nada despreciable cifra de más de 600 títulos. El precio no era elevado: 1,50 pestas los volúmenes sencillos y 2 pesetas los que tenían más páginas de lo normal, que rondaba las ciento treinta; editorial Juventud también admitía suscripciones al precio resultante, pero se hacía cargo de todos los gastos de envío. Con todo, no debemos olvidar que el precio de uno de estos volúmenes representaba un jornal en muchos lugares de España, *a fortiori* en el ámbito rural, y que el analfabetismo estaba no poco extendido. Circunstancias que nos llevan a creer que las ciudades en general y la burguesía en particular eran los elementos de consumo por excelencia de *La Novela Rosa.*

Pronto se vio la conveniencia de potenciar el efecto de la cubierta impresa en color sobre papel cuché con otros factores tipográficos que hicieran sus páginas más animadas y atractiva. Acorde con este objetivo, Barradas diseñará filetes, colofones y un alfabeto completo de letras capitulares en un estilo muy parecido a otros adornos similares, también salidos de su mano para la revista gallega *Alfar.*

Son motivos románticos con parejas de personajes vestidos conforme a la moda de la década 1860-1870, aproximadamente, que corresponde *a grosso modo,* a las fechas en que los abuelos de las señoritas casaderas de 1920 estarían en edad de cortejar, o recién casados, suponiendo que los padres contrajeran matrimonio en la última década del XIX. En otras palabras, la imagen de la formalización del enlace conyugal se percibía bajo la

óptica familiar, pero soslayando en lo posible las alusiones directas al mundo de los padres, por las connotaciones incestuosas que pudieran surgir de tales imaginaciones. Barradas marcó a veces estas obras con una B mayúscula seguida de punto.

La memoria de estas antiguas vestimentas caló al *Romancero Gitano*, empezado hacia 1924, cuyo primer poema: «Romance de la luna, luna», se abre así: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos...»

Al menos tres ilustradores más decoraron estas páginas: Marga –no sabemos más datos– con sus característicos dibujos de bebés, Rafel (sic) Tona, y otro que no indicó su identidad. Uno diseñó otro juego de letras capitulares con motivos vegetales, en tanto que Rafel Tona utilizó figuras negras recortadas en silueta negra, que es una técnica de origen francés, y lógicamente muy adecuadas para ser reproducidas. Los temas serán extraídos del más tópico repertorio sentimental: cupidos, parejas besándose, barcos de vela que se pierden en el horizonte, etc.

Siguiendo la simbología que asigna al sexo femenino el color rosa y el azul a los hombres, editorial Juventud sacaría una publicación simétrica adaptada al público masculino, especializada en *westerns,* que se constituyó con obras de Zane Grey, Curwood, etc. Esta serie se denominó *La Novela Azul,* y también se adornó con el correspondiente juego de letras capitulares en las que el motivo gráfico estaba formado por el clásico repertorio de situaciones del género: pistoleros, caballos, etc.

Como de tantos pormenores biográficos, desconocemos los contactos que llevarían a Rafael Barradas a diseñar este juego de imágenes que prolongan en tono menor, pero en publicaciones de gran alcance de público, otras más refinadas y exquisitas, como las realizadas para la colección Estrella, de editorial Renacimiento, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, o las ilustraciones para el *Cançoner de Nadal: cançons populars y poemes de Mariá Manent,* de la misma editorial Juventud.

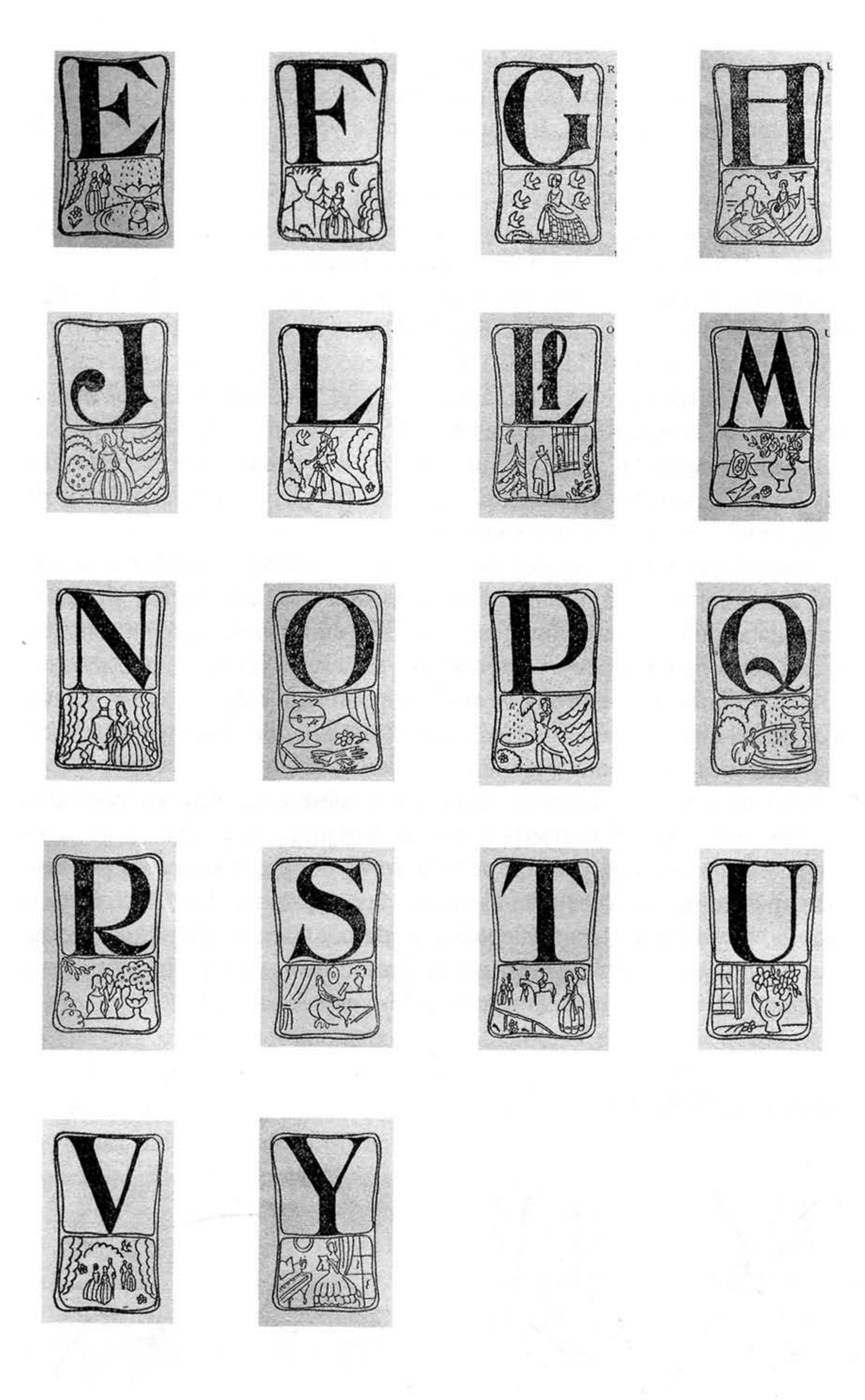
Letras capitulares










E
F
G
H
J
L
Ł
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
Y

Escultura sacra española contemporánea

Carlos d'Ors

Introducción

El escultor desempeña un papel de primer orden dentro del arte religioso y su misión –la creación de las imágenes– resulta difícil y comprometida. El hombre siempre ha sentido la necesidad de representar lo divino. Sin embargo, para el ser humano lo divino siempre será un misterio, e inalcanzable, como es lógico, su representación. La obra del escultor, la imagen, es el nexo que une al fiel con la divinidad. A través del tiempo, la imagen ha constituido y sigue constituyendo en la actualidad, un importante vehículo para el creyente, un medio material que le acerca a la divinidad. Además de la representación de la divinidad a través de la imagen escultórica, debe existir una armonía entre la obra escultórica y su entorno arquitectónico. Esta integración de la imagen en la arquitectura supone la previsión de la imagen o de las imágenes desde el comienzo del proyecto y la más estrecha colaboración entre artista, arquitecto y responsable pastoral de la obra a todo lo largo del estudio y de la realización.

En el caso de España, la Guerra Civil (1936-1939) significó la destrucción de una serie de templos e imágenes. El país estaba arruinado tras la guerra y, además, aislado política y económicamente. Una vez finalizada la contienda civil, el Estado dispuso que se celebrara una importante manifestación de arte sacro y nació inmediatamente la idea de una Exposición Internacional de Arte Sacro. Se inauguró en Vitoria el 22 de mayo de 1939. La intención perseguida en dicho certamen se expresa en las palabras del entonces director general de Bellas Artes, Eugenio d'Ors, pronunciadas en el discurso de apertura: «Los mil quinientos objetos expuestos significan la belleza, la victoria de esta espiritualidad de conjunto en que el espíritu de presencia está en el espíritu de eternidad». Y agregaba algo que consideramos muy fundamental, sobre todo en aquellos momentos: «No cabe la condición nostálgica del recuerdo, sino de algo actual. Una creencia sin belleza, una presencia incompleta, daría al arte religioso una inspiración de tipo protestante y, por consiguiente, nos excluiría de la lid. Una belleza sin cre-

ación, siendo igualmente una presencia mutilada, convertiría al arte en puro paganismo y, por consiguiente, en algo que lo destruye de su misma raíz». Y concluye: «La conjunción de belleza, presencia y creación constituyen el centro de la belleza absoluta».

Es evidente que la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria creó una inquietud y un ambiente de renovación en el arte religioso. La obra de reconstrucción de la España desolada se inició con un espíritu de simplicidad y funcionalidad religiosa desprovista de todo adorno a causa de que la situación económica del país en los años cuarenta no permitía extraordinarios dispendios, y las reconstrucciones, en general, tuvieron que reducirse a lo más indispensable. El nuevo Estado español, atento a las necesidades de orden espiritual, dotó a las Academias de Bellas Artes de la nación de cátedras de liturgia y restauración. En los obispados afectados por la guerra se crearon muy pronto las Juntas de Arte Sagrado y se dictaron normas para la reconstrucción y restauración. Se formó una Cruz Roja de las Bellas Artes con el nombre de Cuerpo Militar de Recuperación de Obras de Arte que se encargaba de salvar, en lo posible, las obras de arte, dar noticia de los destrozos, cerrar las iglesias y proteger su patrimonio artístico.

La Iglesia protagonizó una labor restauradora encaminada a rehacer lo que ya se había perdido, labor que no siempre fue lo suficientemente acertada, destacándose, entre otros motivos, la falta de medios económicos y la necesidad que entonces se planteó de reproducir con una absoluta fidelidad la imagen que había desaparecido. En aquella época de la posguerra y en los años posteriores se potenciaba un arte de marcada tendencia tradicional, imperando desde el punto de vista escultórico lo figurativo, con un claro alejamiento de todo lo que pudiera suponer innovación o vanguardismo. La Iglesia se mantuvo fiel a un tipo de imágenes totalmente convencionales y realistas, no siempre dignas desde el punto de vista artístico.

El cambio se produce con el Concilio Vaticano II (1962-65). La Iglesia se abrió a las nuevas corrientes artísticas, sin desdeñar, por supuesto, la tradición figurativa, pero reconociendo todas las posibilidades que encierra una renovación. Muy significativa es, además, la postura del papa Pablo VI, quien reconoció la valía del arte moderno y la necesidad que la Iglesia tiene de él, por lo que alentó a los artistas a realizar obras de carácter religioso, permitiendo la entrada de las mismas no sólo en la basílica de San Pedro sino también en los Museos Vaticanos.

Paralelamente a la apertura que supone el Concilio Vaticano II, en España esa década de los sesenta coincide con un crecimiento económico. Los nuevos templos que se construyeron se adaptaron a las orientaciones dadas por el Concilio, o se modificaron los ya existentes en este mismo sentido.

Tendencias de la escultura religiosa contemporánea

Hay en algunos artistas el deseo de inspirarse en épocas pasadas, bien sea por convicción o por imperativos del encargo recibido, siguiendo fieles a la tradición, no sólo desde el punto de vista artístico sino también en cuanto a técnicas y materiales se refiere. Otros, por el contrario, se abren a las nuevas tendencias pero, curiosamente, miran también al pasado en ciertos aspectos, al incorporar a su repertorio artístico una serie de símbolos que ya fueron empleados por los primeros cristianos en las catacumbas o, por ejemplo, se sienten también atraídos por el hieratismo y la frontalidad de la escultura románica o el humanismo renacentista.

En términos generales se observa que las nuevas tendencias de la actual escultura religiosa suponen un alejamiento de la realidad, bien hacia formas en las que se advierte una clara simplificación de planos con lo que se logra, la mayoría de las veces, una obra de volúmenes estáticos y monumentales, concebidos con una marcada rigidez y frontalismo, y que sorprenden por la austeridad de sus superficies. En otras ocasiones se llega a concepciones expresionistas, plenas de tensión dramática, por medio de formas desgarradas, distorsionadas, conscientemente desproporcionadas, buscándose con ello la superación de lo material para llegar a lo trascendente a través de lo que se está sugiriendo, no de lo que se ve. Las manifestaciones abstractas no son tampoco ajenas a la escultura religiosa contemporánea, la cual está aportando un conjunto de obras que siguen chocando todavía en amplios sectores del gusto tradicional. No olvidemos que uno de los objetivos estéticos comunes a las corrientes del arte actual ha sido una superación del realismo historicista, del academicismo anodino y frío, del blando sentimentalismo del siglo pasado. Como dice Juan Plazaola: «El arte religioso actual no quiere "contar", sino "cantar". No es didáctico. Intenta comunicar una emoción, o mejor, una disposición espiritual. Desecha la alegoría y su largo camino discursivo para dar en el signo de una realidad plástica la cifra del misterio que quiere presencializar». Ha habido, a lo largo de este último medio siglo, una proliferación de muy variadas tendencias de todo tipo que si, a veces, delatan

una falta de criterios para el arte sacro, otras muchas veces, no obstante, suponen una inquietud creadora y actitud innovadora y liberadora de todo convencionalismo.

Temas iconográficos

En general, se ha producido en el siglo XX una reducción del número de imágenes en nuestras iglesias. El «miedo» a la imagen tiene una doble raíz: temor al falso espiritualismo y temor al falso naturalismo. Se teme que las imágenes provoquen y alimenten una devoción de superficie, de espiritualismo falso, fetichista e idolátrico. Asimismo se teme que las representaciones de santos provoquen un naturalismo desprovisto de carga espiritual, vacío de contenido religioso y de misterio sacro.

Los temas iconográficos han quedado reducidos al Crucificado, la Virgen con el Niño –a veces sola– un vía crucis y el santo titular de la iglesia. Un orden, una jerarquía se imponen.La representación del Crucificado preside en la mayoría de los casos el templo moderno. En primer lugar, Cristo, imagen, signo o símbolo, centrando el culto sobre el altar. Esta presencia determina austeridad, silencio, orden, modestia, una luz, un misterio. Si no basta para expresar la presencia de Cristo un altar desnudo, pongamos una figura insinuada, no torturada, un Cristo lleno de paz. Luego, la figura de María en un lugar de mediación, con la ternura del caso. Cercana al pueblo, asequible, humilde, no rica. Madre de Dios, Madre del pueblo. Y tras la representación del Crucificado y de la Virgen, la del santo titular del templo, que podría ocupar un lugar, bien en el interior de la iglesia o en el exterior.

Las concepciones artísticas van desde una línea barroca a otros planteamientos totalmente renovadores, con formas muy estilizadas y apenas insinuadas. Otras veces se ha querido destacar la tragedia y sufrimiento que encierra el sacrificio de Cristo por medio de la fuerza expresiva que refleja un cuerpo atrozmente torturado, vencido por el dolor. En otros casos se ha jugado con todas las posibilidades estéticas derivadas de la combinación de diferentes láminas de hierro y bronce que, a su vez, albergan oquedades, por lo que se convierte el espacio en un espacio más. En alguna obra se advierte el deseo de unir la muerte y resurrección, lo cual se simboliza por medio de un Crucificado bifronte, mientras que, por el contrario, hay artistas que se centran en la trascendencia de la cruz, fundiendo en un mismo

volumen, el cuerpo de Cristo y el de la cruz. La imagen del Sagrado Corazón ha sido muy representada. En un aspecto amplísimo –religioso y profano– el corazón es un símbolo universal de amor.

Las imágenes marianas actuales son concebidas según la doble vertiente de una línea tradicional y otra, más avanzada. Se la representa normalmente en una actitud sedente, con el Niño sentado sobre sus rodillas o, en otras ocasiones, de pie y, a veces, también aparece en compañía de algún santo.

Además del Crucificado y de la Virgen María aparecen en los templos actuales el Vía Crucis. Los artistas que representan el Vía Crucis optan por nuevas soluciones aun dentro de lo figurativo. A veces, el rostro de Cristo o de la Virgen, los instrumentos de la Pasión, un sepulcro vacío, el paño de la Verónica o, simplemente, unas manos en actitudes expresivas, son lo suficientemente sugeridores de lo que cada estación significa.

Finalmente, tampoco suele faltar en una iglesia la representación del santo titular de la misma. Desde el punto de vista estético, el artista puede optar por la tradición o la renovación pero, en ambos casos, se suele mantener fiel a una iconografía ya existente.

Principales representantes

Como acabamos de señalar en la escultura contemporánea existe una reducción de los temas iconográficos, siguiéndose en la representación de los mismos dos caminos distintos. Uno de ellos es el tradicional, muy arraigado en nuestro país desde siglos anteriores, que se inspira frecuentemente en el realismo y naturalismo de la escultura religiosa barroca, sin que por ello se descarte la influencia de la época románica, gótica e incluso renacentista.

Dentro de la línea tradicional hay que citar el conjunto de la Basílica de Santa Cruz del Valle de los Caídos con las colosales esculturas de Juan de Ávalos como conjunto principal en la escultura tradicional. Fue la obra fundamental del nuevo régimen en la postguerra. La intención original, como es sabido, era construir un gran recinto religioso-funerario en el que descansasen los restos de los muertos de uno y otro bando. Finalmente,

predominarán los muertos del bando vencedor, con las tumbas de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, y del general Franco. El decreto legal para la erección del monumento fue promulgado el 1 de abril de 1940. El lugar donde había de construirse fue elegido por Franco y las obras fueron encomendadas a Pedro Muguruza, que fue sustituido por Diego Méndez por enfermedad en 1950. En el monumento, en cuyas obras intervinieron como mano de obra barata muchos presos políticos, participaron muchos artistas. Por lo que se refiere al campo de la escultura, el más importante de todos fue el citado Juan de Ávalos, autor de las esculturas del basamento de la cruz con los Cuatro Evangelistas en el primer cuerpo, y en el segundo basamento, las Cuatro Virtudes Cardinales, y de la Piedad sobre la puerta central. Juan de Ávalos hubo de concebir unas imágenes de los Evangelistas, de sillares labrados, del tamaño suficiente (18 metros) para que no pasaran desapercibidas entre las rocas naturales del Risco de la Nava de la Sierra de Guadarrama, en donde estaba emplazado el monumento y, al tiempo, que no distrajesen las enormes dimensiones del símbolo religioso de la Cruz (150 metros, el vertical, y 46 metros, los brazos de la cruz). Con él, Fernando Cruz Solís, autor de las rejas y puertas, fundidas en bronce, de la basílica; Carlos Ferreira, que realizó los gigantescos arcángeles que flanquean la nave de la cripta y La Inmaculada, la Virgen de África y La Virgen del Carmen, en las capillas correspondientes a las advocaciones marianas, junto a una Virgen de Loreto y una Virgen del Pilar de Ramón Mateu y la Virgen de la Merced de Lapayese que además realizó las estatuas de los Apóstoles, emplazadas en los muros laterales de las capillas, un bajorrelieve del Santo Entierro, en chapa dorada, realizado por Espinós, y el Cristo Crucificado sobre el altar, de Beovide, completan el equipo de escultores que colaboraron en la magna empresa. El tamaño exagerado y ciclópeo de las esculturas produce asombro turístico, pero tiene finalmente poco que ver con la calidad y originalidad artísticas. El monumento todo pone de relieve los alcances y debilidad de la escultura académica tradicional y del que se pretendía nuevo arte del régimen salido de la postguerra. Lo más sobresaliente del conjunto tal vez sean las esculturas de Juan de Ávalos. En su concepción responden a un cierto neomiguelangelismo desmedido y plenamente tradicional y académico. Las figuras de los evangelistas repiten la iconografía tradicional –la energía del santo, el animal simbólico, etc.– en un movimiento de despegarse –sujetarse a la base de la cruz. La Piedad repite también el tipo, si bien en esta ocasión el neomiguelangelismo ha sido sustituido por una composición que se inspira claramente en la imaginería barroca castellana.

Hay que citar aquí los nombres de Mariano Benlliure, el tradicional barroquismo de Aniceto Marinas, Juan Adsuara, Agustín de la Herrán Matorras, Jacinto Higueras y el hiperrealismo, más popular que devocional, de Julio López Hernández.

El segundo camino es el de la innovación, aquel que se abre a las nuevas corrientes artísticas, lo cual supone en la mayoría de los casos el empleo de nuevos materiales y técnicas, y un alejamiento de la realidad. Esto se advierte unas veces en el predominio de la masa, del volumen, de rugosas y ásperas superficies, que favorece la monumentalidad, el hieratismo y la frontalidad; otras, por una tendencia hacia las formas estilizadas, apenas insinuadas, pero al mismo tiempo evocadoras, o por medio de figuras descarnadas, desproporcionadas, e incluso monumentales.

Este camino de la innovación está representado principalmente por los escultores José Luis Sánchez, José Luis Alonso Coomonte, Jorge de Oteiza, Amadeo Gabino, Feliciano Hernández, Carlos Ferreira de la Torre, Susana Polac, Hortensia Núñez Ladezeve, Cristino Mallo, Joaquín Rubio Camín, Ramón Lapayese, Domenech Fita y Segundo Gutiérrez. Y finalmente, nos ocuparemos de las tres grandes figuras del expresionismo religioso español contemporáneo: Pablo Serrano, Venancio Blanco y Josep Mª Subirachs.

José Luis Sánchez es autor de gran número de obras religiosas, muchas de ellas ejecutadas en cemento metalizado, cuando no en aluminio o bronce, sin despreciar el metacrilato. José Luis Alonso Coomonte, admirable trabajador del hierro, entre otros materiales, al que sabe dotar de bellas y originales formas en perfecta combinación con el cuarzo. Jorge de Oteiza es autor de una serie de creaciones que sobrecogen por su monumentalidad casi ciclópea y por ser muy avanzado en la búsqueda de la pureza formal; un purismo vanguardista que le lleva a hacer obras como las esculturas para el Convento Dominico de Arcas Reales (Valladolid) y el Nuevo Santuario de Aránzazu. Amadeo Gabino tiende a la simplificación formal hasta el extremo de confundir en alguna de sus realizaciones lo figurativo con un volumen geométrico. Feliciano Hernández es capaz de dar una significación religiosa a unos módulos geométricos ejecutados en hierro. Carlos Ferreira de la Torre es autor de obras que tienden a la síntesis formal a través de unos volúmenes esenciales. La austríaca de nacimiento Susana Polac, ha demostrado un gran sentido de la composición en el friso exterior de la iglesia de los dominicos de Alcobendas (Madrid), y con un estilo

depurado y extraordinariamente vigoroso ha creado imágenes y objetos litúrgicos irradiantes de sacralidad. Hortensia Núñez Ladezeve, atraída por las posibilidades del espacio al ser encerrado en la materia dando lugar a unas creaciones de carácter lúdico, pero, al mismo tiempo, llenas de espiritualidad. Cristino Mallo es autor de una escultura de dulce y tierno formalismo en la pureza de los volúmenes. Joaquín Rubio Camín es un artista que ha sabido demostrar cómo la figuración y la abstracción pueden y deben ser combinadas en la escultura religiosa, pues ambas sirven de cauce para acercar al hombre hacia lo superior, a lo que es trascendente. Ramón Lapayese es un artista polifacético en sus formas y técnicas dentro de un expresionismo figurativo contenido. Junto a figuras modeladas con serenidad y equilibrio clásicos o sometidas a un cierto purismo geométrico, se decanta primordialmente por un sobrio expresionismo estilizado como su Crucifijo para la Casa de Ejercicios de León, su Cristo flagelado y su Profeta del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Domenech Fita oscila entre una cierta figuración cubista y geométrica, intelectual y racionalista, con una clara simplificación formal, que desarrolla sobre todo en sus esculturas en madera como una Sagrada Cena para presidir un comedor de Arenys de Mar o en la Maestá de San Nicolás de Girona o en sus taraceas para el ambón y el altar de la iglesia gerundense del Corazón de María y un sentimiento expresionista que evoca los sarcófagos paleocristianos o la escultura medieval, que surgen en nuestra memoria cuando contemplamos los relieves labrados por Fita en sus proyectos para la catedral de Girona, en sus maquetas para el Templo de la Sagrada Familia de Barcelona o sus trabajos (Vía Crucis o San Benito) para la Abadía de Montserrat. En estas últimas décadas, podemos citar la ingenua y simbólica estilización expresionista de las tallas en madera del claretiano Segundo Gutiérrez.

Pablo Serrano ha oscilado entre un estilo expresionista existencial, el de esos Cristos tan dramáticos como los medievales (como el de la Galería Marlbourough) y esos santos tensos y llameantes (el Fray Junípero de la Feria de Nueva York) y un arte de planos simplificados que busca menos la elocución iconográfica que el rigor geométrico de la forma elemental y del puro signo (Crucifijos de las iglesias de Alcobendas y Vitoria).

Venancio Blanco cultiva un expresionismo de láminas de hierro y bronce que se recortan en planos geometrizados como las obras que presentó en la Bienal de Salzburgo (1964), como fueron un Nazareno, en láminas de

hierro y bronce, con toda la gravedad y ternura de los pasos de Semana Santa, o un San Francisco, de técnica más pesada, con una radiante expresión de espiritualidad.

Josep Mª Subirachs oscila también entre un expresionismo cubista y una cierta abstracción geométrica. Algunos de sus Cristos para altar recuerdan los más torturados Redentores del tardío medievo, figuras de las que se ha raído toda blandura cárnea y sentimental, pero conjuntamente fragmentos escultóricos en los que está claro el celo por el rigor formal. La facilidad de representación material que un modelado en yeso destinado al vaciado de bronce ofrece al virtuosismo de un escultor, constituye para Subirachs un peligro que quiere evitar cuidadosamente. Se diría que el artista piensa «en bronce» sus temas. Su ansia de pureza, su deseo de dar al bronce una forma que corresponda a la nobleza y gravedad de la materia, le han inspirado ese estilo de una grandeza expresiva pocas veces igualada en la historia de la iconografía española: sus Apóstoles de la Fachada de la Virgen del Camino (León), vaciados en moldes de cuatro metros de altura, son personajes en los que arde una sacralidad poderosa. La reciedumbre humana de los pescadores galileos, sublimada por la excelsitud del llamamiento a un destino único en la historia de la salvación, está aquí inmortalizada en el metal fundido, mientras que, en contraste con esa rudeza sacral, la gracilidad y la ingravidez formal de la figura central, sin restar nada a la nobleza imponente del bronce, canta aún más el destino de la Madre de Dios. En 1970 realiza en la montaña de Montserrat un Santo Domingo de Guzmán, a manera de monolito o tótem cristiano y, en 1977, el friso en bronce de la capilla del Sacramento en la Basílica de Montserrat y el altar para dicha capilla y, en 1986, un San Jorge en piedra con talla rehundida también en Montserrat.

Finalmente hay que citar en este mismo año de 1986 (a los 60 años de la muerte de Gaudí) el encargo que tuvo Subirachs de la Fachada de la Pasión del Templo de la Sagrada Familia de Gaudí. La angulosidad geométrica de las figuras de Subirachs iba a contrastar con las sinuosidades gaudinianas, diferenciando ambas personalidades y ambas fachadas. El orden de las escenas de la Fachada de la Pasión suben de izquierda a derecha, dibujando una ese, siguiendo el camino del Calvario desde la Santa Cena hasta el Santo Entierro. El programa iconográfico elegido por Subirachs para configurar la Pasión de Jesucristo comprende: La Santa Cena, La Oración en el Huerto, El Prendimiento de Cristo, La Flagelación, La negación de San Pedro, Jesús en casa de Caifás, El juicio de Pilatos, El Cireneo, La Veróni-

ca, Cristo es desprovisto de sus vestiduras, Los soldados se juegan las vestiduras, La Crucifixión y El Entierro. Es evidente el contraste entre el dulce naturalismo de las esculturas de la Fachada del Nacimiento con la dura y seca talla de los dramáticos cuerpos de las figuras de la Fachada de la Pasión. Las cerca de cien esculturas que realizó Subirachs en La Sagrada Familia marcará el comienzo de una nueva etapa neofigurativa del gran escultor.

Por último, citaremos al joven escultor Javier Viver (Madrid, 1971), preocupado desde sus comienzos escultóricos por el arte sacro, dentro de un estilo figurativo simbólico pero con enfoques estructuralistas y conceptuales, como dan prueba de ello su primera Anunciación (relieve para el Colegio Mayor Moncloa de Madrid, 1993) o sus esculturas del presbiterio y el Vía Crucis para la iglesia parroquial de Santa Mónica de Rivas-Vaciamadrid (1998).

Podemos decir para terminar que la aportación de la escultura española de la segunda mitad del siglo al patrimonio artístico religioso (conjuntos del Valle de los Caídos, Montserrat, Arcas Reales de Valladolid, Aránzazu y Fachada de la Pasión de la Sagrada Familia de Barcelona como más importantes) fue de una más que discreta calidad artística, comparado con otros países con una gran tradición y desarrollado arte sacro y religioso, cumpliendo además su función de canto a la fe y de valor sacramental.

Genealogía y filiaciones

Dominique Viart

Los diez más recientes años de la literatura francesa han visto multiplicarse los relatos y novelas de filiación. Se puede explicar su proliferación por la evolución sociocultural de nuestro tiempo. También participan de una redistribución de las categorías estéticas y epistemológicas de la literatura y el pensamiento contemporáneos[1]. Otra de sus características es la de abrir el campo de lo biográfico hacia arriba, confundiendo, paradójicamente, la biografía con la autobiografía en un mismo crisol. El título del libro de Pierre Pachet, *Autobiografía de mi padre*, es todo un síntoma. El gesto autobiográfico no se concibe apenas sin una incursión prenatal del sujeto, modelada, con tal fin, sobre la biografía, uno de cuyos rasgos es poner en su lugar el ascendiente familiar antes de dar nacimiento en el texto al sujeto biografiado. Por ello, toda autobiografía es más o menos también una biografía a la vez minúscula y plural. Entonces: esta subida se manifiesta infinita.

La obra de Claude Simon es otro ejemplo magistral: actualmente dedicado al relato de infancia (por mejor decir: a una infancia sin relato, meros síncopes de imágenes antiguas) con *El tranvía*, se vuelve completamente no ya hacia el devenir de un sujeto que ya se presentaba fetal en *Historia*, sino hacia unos antepasados que explora incesantemente en esa novela de 1967 (y aún más ficcionalmente en *La hierba*) y, más tarde, en *Las geórgicas, La acacia* y *El Jardín Botánico*. El vínculo entre el devenir del sujeto y el peso de los ancestros no está siempre explícitamente establecido por Simon, al menos no tan nítidamente –aunque subyace en los aspectos fundamentales de la obra– como en Pierre Bergounioux, sobre todo en *El huérfano* y en *El Día de Todos los Santos*[2]. En el umbral de ambas novelas (auto)biográficas, una alegoría explica en qué medida la herencia tiene un peso determinante. En *El huérfano*, una maleta llena de vestimentas ridículas de toda clase figura la acumulación de los deseos paternos a los cuales el hijo deberá sacrificar antes o con el fin de llegar a ser él mismo. En

[1] *Dominique Viart, «Filiations littéraires», en* Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain, *Minard-Lettres modernes, 1999.*

[2] *Pierre Bergounioux,* L'Orphelin *y* La Toussaint, *Gallimard, 1992 y 1994.*

El Día de Todos los Santos son «Las placas de mármol selladas sobre las tumbas que sería más lógico, más conforme a la naturaleza de las cosas colgarse al cuello como un collar que llegue hasta el vientre y pasearse con ellas. Una simple ojeada indicaría de qué nos ocupamos, bien entendido que el envoltorio de piel es como un terrazo de cemento. Hay un montón de gente debajo».

La explicación de la pulsión biográfica que conoce nuestra época puede ser comprendida, por su parte, gracias a otra fórmula que Pierre Bergounioux emplea en *La muerte de Brune*. «Si una parte de nosotros mismos se estanca en las horas antiguas, es porque de ellas depende que haya otras horas, una salida, un porvenir que sea la negación de la pena, del pasado, de la ausencia en que ha podido consistir el presente»[3] Sin duda, hay que insistir: contra lo dicho por Philippe Lejeune, quien sostiene que sólo podemos apoderarnos de un pasado muerto que se ha vuelto extraño en relación a su presente[4], todas estas empresas muestran en qué medida es siempre un presente concernido y que trata desesperadamente de apoderarse de sí mismo desde la evocación de un pasado que jamás acaba.

La psicogenealogía biográfica

Pueden citarse una gran cantidad de relatos de la misma naturaleza que consisten en la biografía del padre, de la madre o de un antepasado más lejano para decir, de una manera u otra, al sujeto mismo. Hasta tal punto que a menudo la autobiografía filial se resume en el cumplimiento de un trayecto inducido por la biografía del ancestro. Entonces, la autobiografía ya no aparece como «una escritura desde mi propia muerte» según frecuentemente se la ha definido –de Chateaubriand a Derrida– sino como una escritura desde la-vida-de-la-muerte de mis padres, en tanto ellas determinan mi propia vida y hasta mi propia muerte. Toda una disciplina que vacilamos en denominar «científica» porque a veces parece surgir más de la pura especulación intelectual que de las ciencias humanas, se ha desarrollado así desde hace poco más de diez años en las fronteras del psicoanálisis, la psicología, la genealogía y el «desarrollo personal». Bajo el nombre de psicogenealogía[5], se trata de estudiar los antecedentes familiares de un

[3] *Pierre Bergounioux,* La mort de Brune, *Gallimard, 1996.*

[4] *Philippe Lejeune, «L'autobiocopie», en Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (eds.):* Autobiographie et biographie, *Colloque de Heidelberg, Nizet, 1989.*

[5] *Ver, entre otros, Serge Tisseron:* Nos secrets de famille, *Ramsay, 1996, y Elisabeth Horowitz:* Se libérer du destin, devenir soi-même grâce à la psychogénéalogie *(sic). Dervy, 2000.*

sujeto dado para elucidar los elementos estructurantes de su inconsciente y esclarecer el papel determinante de la genealogía en la propia lógica del comportamiento.

Con cualquier leña se hace fuego: desde el árbol genealógico y sus perturbaciones hasta el retorno de los nombres de pila y los famosos «secretos de familia». La biografía de los antepasados es considerada, justamente, como la matriz de la vida del sujeto. Entre las más diversas y heteróclitas producciones a las que han dado lugar dichos trabajos, señalaré por lo indecidible de su género el más reciente libro de François Vigouroux[6] *Abuelo fallecido –stop– ven de uniforme*. Presentándolo como un relato, el autor se concentra en ser el exégeta de los determinismos genealógicos de su propia familia, rebautizada, para el caso, Vingtras (como el personaje de *El hijo* de Jules Vallès): «Esta es una historia verdadera. La he conocido por una persona que no sospecho mendaz ni disimuladora. El pudor no me impedirá mostrar a la luz del sol las tripas de mi familia porque, en efecto, se trata de mi familia y de mí mismo (...) Por razones literarias –pero bajo las cuales el lector sagaz sabrá percibir, sin duda, cierta inquietud o reticencia maligna– he elegido poner en escena a un doble de mí mismo que se llama Michel Vingtras. Tal procedimiento me ha permitido escribir con mayor libertad esta historia a menudo trágica y conservar el dominio de un relato que, en principio, he concebido como lo más agradable posible».

Tras ese procedimiento que parecerá sin duda en nuestros días un tanto ingenuo, se trata, de hecho, de asegurar un dominio intelectual de su propio destino a la luz del de sus antepasados. Pontalis lo sugiere[7]: escribir su autobiografía, es hacerse autor de la propia vida, ordenar el caos padecido que se consigue dominar por medio de la escritura. *Wo Es war soll Ich werden*: escribir es llegar a ser uno mismo, *a fortiori* dominando lo que antecede a la aparición del sujeto. El narrador de François Vigouroux escribe, entonces, en tercera persona, su propia indagación con alusiones a Pierre Michon y Michel Zéraffa[8]: «No se reconstruyen unas vidas minúsculas en pocos días, sobre todo porque son unas vidas minúsculas. Lenta y pacientemente, él ha entrado en la vida de esos personajes. Se han convertido en personas. Él percibe mejor lo que las mueve y qué males sufren». Todo el dispositivo ficcional –y la denominación de relato– es, entonces, concebi-

[6] *PUF 2001. François Vigouroux es también el autor de un ensayo sobre el secreto de familia (PUF 1993).*

[7] *J.B. Pontalis, «Derniers, premiers mots», en* L'Autobiographie, 6èmes rencontres psychanalytiques d'Aix en Provence,

[8] *Michel Zéraffa,* Personne et personnage, *Klincksieck, 1971*; *Pierre Michon*: Vies minuscules, *Gallimard, 1984.*

do para permitir y disimular a veces un intento de psicogenealogía, como si el autor practicara sobre sí mismo el experimento de una teoría quizá demasiado radical y caricaturesca como para ser recibida como tal. Pero el dispositivo se completa con la aparición de ese relato en una editorial universitaria, en la colección Perspectivas Críticas, dirigida por Roland Jaccard y destinada a publicar ensayos. Lo biográfico deviene, así, una materia incierta, a la vez y simultáneamente objeto de investigación y de escritura, y medio de investigación y de escritura.

Ambivalencias de lo biográfico: fondo y forma

Nuestro fin de siglo ha oscilado entre la reticencia ante la narración (auto)biográfica y la extensión extrema de la materia biográfica. Extensión justamente paradójica porque el gesto biográfico mismo no carece de ambivalencias. Si, en cierto modo, los filmes de Lanzmann y Spielberg surgen de una actitud semejante, resulta evidente que escogen unas prácticas radicalmente opuestas: restitución de lo ficticio contra palabra encarnada, ficción contra testimonio. En el gran retorno a lo biográfico, en efecto, se codean unas estrategias opuestas. Pero, según acabamos de ver, todo un sector de la producción contemporánea se las ingenia para embrollar las diferencias y jugar en su favor. A ciertas ambivalencias, muy conocidas, como las que conjugan o pretenden oponer ficción y realidad efectiva, se añaden *ipso facto* otras: una de las más fuertes, sin duda, es el cuestionamiento de la forma «biografía». Por ello, al tratarla, se ha preferido emplear el término de «lo biográfico», lo cual complica más las cosas.

Biográfico más que biografía porque ya no se trata de un género. Luego diré cómo se configura hoy la relación entre lo biográfico y el género que lo explota. Una biografía es sólo una de las manifestaciones de lo biográfico. No sólo interrogamos a su desarrollo sino a su elemento. La primera acepción de lo biográfico obliga a tener en cuenta la sustantivación de una calidad de la misma manera que Emil Staiger distingue lo dramático del drama y lo épico de la epopeya. Bernard Magné entiende por biográfico lo vivido según el informe que de él hace un relato autobiográfico, y precisa: «Lo biográfico está limitado por el referente del discurso autobiográfico[9]. Se puede suponer que el crítico admitiría que lo biográfico sea el referente de un discurso biográfico y no forzosamente autobiográfico, pero esta

[9] *Bernard Magné, «La textualisation du biographique» en* Autobiographie et biographie, *cit.*

extensión de sentido concedida no deja de plantear por ello dos dificultades a la mencionada definición. La primera tiende a confundir biografema y biográfico. Recordemos que biografema es un evento dado en una vida singular, según define Barthes[10], en tanto lo biográfico es dicho material procesado por la escritura. Lo biográfico sería, entonces, un conjunto de biografemas escritos.

La segunda dificultad que plantea la definición de Magné consiste en una extraña reducción, muy autotélica: que lo biográfico sea instituido por el discurso (auto)biográfico equivale a decir que no hay nada biográfico fuera de tal discurso, lo cual, ciertamente, simplifica los problemas planteados, ya que no podría haber nada biográfico en la novela, ni en la poesía, ni en parte alguna, fuera de la (auto)biografía. El menor de los estudios contemporáneos de tal cuestión hace inaceptable esta definición. El sufijo puede extenderse de otra manera: la palabra designaría, en su caso, lo que en el texto (en cualquier texto) funciona como biográfico, produce el efecto de ser una biografía o da la ilusión de serlo. Si se acepta esta definición, es forzoso concluir que hay o habría algo biográfico sólo en el efecto, en el «como si», en la ficción que se hace con el hecho. Esto sí es aceptable, porque sólo hay consciencia subjetiva de lo real, o sea consciencia ficticia según un sujeto. Lo biográfico sería un efecto de lo vivido, como se dice que existe un efecto de lo real. La cuestión de la realidad histórica del material o de la anécdota ya no importa; sólo interesa la manera como el texto presenta dicho material.

De ahí lo ambiguo de lo biográfico, que designa a la vez un contenido y una forma, una materia enunciada y una manera enunciativa. El sentido último de la palabra se encuentra seguramente en el cruce de ambas acepciones, aunque lo biográfico designa menos un género literario, a la vez dispar y complejo, que la alianza paradójica de un referente particular (fáctico, personal y susceptible de ser atestado) que se ofrezca al tratamiento del relato como una modalidad enunciativa de lo narrativo con efecto biográfico. Si, por otra parte, es evidente que las fronteras genéricas han sido excedidas por lo biográfico (en sentido lato, comprendido lo autobiográfico), que entre en el gesto (auto)biográfico una parte no desdeñable de ficción, que escribir una vida o la propia vida es ficcionalizar, que toda representación de la vida es, desde el principio ficticia (Lacan) antes incluso de

[10] *«Si yo fuera un escritor muerto, me gustaría que mi vida se redujera, gracias a los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a unos pocos detalles, a unos pocos gustos, a unas pocas inflexiones, digamos a unos biografemas, que podrían derivar fuera de todo destino con distinción y movilidad (...)» escribe Roland Barthes en* Sade, Fourier, Loyola, *Seuil, 1971.*

ser escrita, entonces el íntegro edificio de las categorías genéricas ha caducado. Salvo que se trate de mantener clara la categoría de ficción –útil a título epistemológico o pedagógico– avanzando la idea de un efecto de género[11]. Todo escrito se configura en función de un modelo abstracto, al cual obedece o cuestiona, pero que resulta vaciado tanto por la obediencia o el cuestionamiento.

Cuestiones de géneros

Según Mireille Calle-Gruber, todo relato de ficción tiende precisamente a producir un efecto biográfico, ya se trate de un supuesto relato de vida (novela biográfica) o de un relato supuesto de vida (invención)[12]. Pero, inversamente, se ve bien qué parte de novelesco se inviste en la mayoría de las (auto)biografías, y no solamente en las que se declaran tales, conforme a los modelos propuestos por André Maurois o Henri Troyat. Claude Simon, más de una vez, ha subrayado la tendencia humana a modelar el recuerdo según los paradigmas culturales que vienen a organizar la materia informe del recuerdo y a estructurar según cierta verosimilitud completamente ficcional el caos de informaciones y de ignorancia que constituye todo material biográfico. Se advierte así en toda (auto)biografía una parte de intertextualidad nada desdeñable, hasta el punto de que Philippe Lejeune ha podido hablar de autobiocopia[13]. Si bien no sólo la escritura (auto)biográfica está coloreada de ficción, como asimismo la ficción, a menudo, se nutre de biografemas, cada forma propende, lúcidamente o no, al otro como modelo.

Entre las paradójicas relaciones de un género con otro, hay una, en efecto, que ocupa cada vez mayor espacio: cada lugar genérico parece darse como tarea interrogar la extensión, la pertinencia y las ambigüedades del otro. Tal relación no es nueva: aparece con *Tristram Shandy* de Sterne, se afirma con las interrogaciones del narrador proustiano sobre su propia memoria y la mejor manera de escribir en *A la busca del tiempo perdido* y alcanza nuevas dimensiones en *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov y en *La biografía imposible* de Uwe Johnson. Pero es

[11] *Un poco a la manera como Vincent Jouve habla de de* L'effet personnage dans le roman *(PUF 1992).*

[12] *Mireille Calle-Gruber, «Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque», en* Autobiographie et biographie, *cit.*

[13] *Philippe Lejeune, «L'autobiocopie» en* Autobiographie et biographie, *cit. Ver también* Je est un autre, *Seuil, 1980, y* Moi aussi, *Seuil, 1986.*

verdad que este tipo de obras es cada vez más frecuente, hasta el punto de que la cuestión biográfica se ha convertido en tema de novela tanto como los estudios más sesudos. Es, en buena medida, el juego de la autoficción de Doubrovsky. Y es también, como hemos visto, lo que proponen al mismo tiempo y de modo diferente *Infancia* de Nathalie Sarraute y *Las novelescas* de Robbe-Grillet. Pero igualmente *La acacia* de Claude Simon, los relatos y novelas de Pierre Bergounioux y, con aciertos y cualidades diversos, toda una serie de textos muy contemporáneos.

Las formas adoptadas por esta interacción crítica entre lo biográfico y lo ficcional son numerosas. Una se parece a la revelación. Si volvemos al tema de la pregnancia de los modelos culturales y de los parasitismos novelescos de los que pocas obras (auto)biográficas quedan indemnes, es forzoso constatar, en efecto, que tales fenómenos existen ya muy por encima del pasaje a la escritura. Los modelos culturales se conforman en la vida misma. ¿Quién, alguna vez en la vida, no ha hablado, caminado o sostenido el cigarrillo como tal o cual estrella de cine, con la súbita consciencia de ser, finalmente, alguien? Hay algo cultural, ficticio y novelesco o cinematográfico en cada momento de la vida. Por supuesto, que en la escritura haya algo de vital no significa una separación de lo escrito respecto al referente, sino una manifestación más o menos lúcida en lo escrito de las posturas existenciales: «la autobiografía empieza a escribirse en la vida misma»[14] subraya Philippe Lejeune. Como tal, la (auto)biografía es muy fiel, y no disfrazada, cuando hace surgir lo que hay de cultural en cada uno. Que manifieste su lucidez, como en el caso de *Las palabras* de Sartre o, por medio de una ficción autocomentada, en los textos de Pierre Michon y de Gérard Macé, gana una dimensión heurística singularmente activa.

Un género en el espejo crítico del otro

Las distinciones genéricas siguen siendo ciertamente útiles en tanto espejo informante que un género ofrece a otro, siempre que se perciba, al mismo tiempo, en qué medida dichos espejos introducen constantemente la imagen de un género en otro. Una parte de la literatura contemporánea sólo conserva los géneros para jugar con ellos o interrogar sus formas y efectos. Serge Doubrovsky, ya mencionado, había dado el ejemplo inventando la autoficción. Desde entonces no han cesado las variaciones e interrogantes

[14] *Philippe Lejeune, «L'autobiocopie», cit.*

sobre esta forma[15]. La más sintomática de estas variaciones es sin duda la de Marc Weitzmann, que refina la noción, la sitúa en perspectiva y la cuestiona en un libro turbador y provocativo, que involucra el punto de vista de su tío Serge Doubrovsky y del género por él inventado: *Caos*[16]. La novela, de comienzo, deniega el privilegio de la invención a su autor y reenvía la autoficción a *El pájaro pinto* de Jerzy Kosinski. Luego está el suicidio de la compañera de Serge Doubrovsky[17], «devorada por sus textos, su memoria voraz y sexual, sus recuerdos, si no mendaces, al menos ficcionalizados», que es abordado de manera agresiva y cercana a la práctica misma del género autoficcional, género de la memoria traficada y de las identidades confusas.

Pero si el narrador del libro, presentado como hermano del autor, él mismo sobrino de Doubrovsky, declara formar parte de los detractores de la autoficción, considerada como una perversión de las funciones del testimonio, la novela es apenas una sutil variante del género: el narrador descubre que su hermano (que lleva sus mismos nombres y apellidos)[18] es un judío negacionista. La novela puede leerse como una demostración extrema de lo que la autoficción puede producir de perverso y peligroso, excepto que la ambigüedad misma que todo lo gobierna, desde las identidades hasta las posiciones éticas (la función ideológica, careciendo ya del soporte de la identidad estable, no puede asegurarse) impide fijar el sentido. En las últimas páginas, la autoficción se aproxima a los relatos de los supervivientes de la Shoah, y da, marginalmente, la clave del título de la novela: «Primo Levi, el cual, más que nadie, se había encarnizado en echar luz sobre Auschwitz, él mismo había dejado en la sombra de su escritura una parte de su experiencia. Era esta sombra, reformulada, esta parte oscura la que había terminado por quedarse con su piel, era eso, la autoficción. O, más precisamente, era eso, la parte de ficción dentro de lo auto: una estructura mendaz construida para dar sentido al caos. Una empresa de supervivencia basada en la mistificación, que no sólo alteraba los hechos sino también la identidad de quien las enunciaba».

[15] *Ver especialmente las tesis doctorales de Vincent Colonna y de Marie Darrieussecq; el coloquio* Autofiction et compagnie, *publicado bajo la dirección conjunta de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune, RITM nº 6, Université de Paris X; y la última parte de la síntesis de Jacques y Eliane Lecarme,* L´Autobiographie, *Colin, 1997.*

[16] *Marc Weitzmann,* Chaos, *Grasset, 1997.*

[17] *Ver Serge Doubrovsky,* Le livre brisé, *Grasset, 1989.*

[18] *Es uno de los esquemas narrativos, improbable según Philippe Lejeune, que Doubrovsky evoca como estructura posible de la autoficción.*

Tales reflexiones propenden a multiplicarse desde hace veinte años. La invención de Doubrovsky (o de Kosinski) no consiste sólo en la invención de un término o de un género híbrido: es la introducción de la cuestión del género en el abanico de los objetos literarios. Para convencerse de tal insistencia bastaría con recordar ciertos títulos de novelas o de relatos que dan fe de lo dicho. Algunos años más tarde de los primeros textos de Doubrovsky aparece *Biografía, novela* de Yves Navarre (1981). A esta biografía de él mismo responde la biografía de otro, ya mencionada: *Autobiografía de mi padre* de Pierre Pachet (Belin, 1987) o *Autobiografía de otro* de François Bott (Flammarion, 1987). La escenificación de las cuestiones genéricas se manifiesta desde el título. Se juega con el género y se juega al género, con las palabras del género: Robbe-Grillet denomina *Novelescas* a su tríptico de lo que él mismo designa como novela breve autobiográfica; una novela de Régis Jauffret se denomina *Autobiografía* (Verticales, 2000) y con el mismo nombre aparece un «lamento a cuatro voces» de Natacha Michel (Verdier, 2001). Roger Laporte ha subtitulado *Biografía* a un texto titulado *Una vida*[19] donde se trata de todo lo escrito a lo largo de una vida (¡su bio-grafía!). Los ejemplos podrían multiplicarse.

Este embrollo de conceptos se une a la perplejidad lexical de la crítica. La multiplicación de los neologismos en los estudios y los artículos atestigua evidentemente la hibridez en vigor en la escritura biográfica. Así se organiza una auténtica criollización de la terminología crítica, obligada a confesar su impotencia taxonómica. Es también una manera de levantar acta de la criollización constitutiva de la escritura contemporánea que rehusa, por otra parte, prescindir de las categorías genéricas, salvo para hacerlas jugar entre ellas, para utilizarlas como operadores de ficción. Objeto de la crítica durante mucho tiempo, la literatura se complace hoy en tomar la crítica como objeto literario, favoreciendo una suerte de vaivén dialógico entre esas dos formas de intervención. Tal fenómeno desacredita un poco la pertinencia de una crítica taxonómica: hemos debatido demasiado acerca de los géneros, ya no están de moda. Todo intento de considerarlos se pierde entre categorías, etiquetas y clasificaciones, cuyas fronteras se confunden. Si es necesario inventar un nuevo nombre para cada nueva obra, ¿en qué se convierte la clasificación? Todos sabemos que el uso de la primera persona «no garantiza al sujeto de la enunciación»[20], que el subtítulo de novela enmascara a menudo una cosa muy distinta, que se habla de lo uno para poder hablar de lo otro, y que siempre, de alguna manera, se está

[19] *Roger Laporte,* Une vie, biographie, *POL, 1986.*
[20] *J.B. Pontalis, «Derniers, premiers mots», art. Cit.*

hablando de uno mismo, sea cual fuere la forma del discurso. Advertimos que un vértigo nos solicita: que todo sea, de algún modo, autobiográfico, ambiguo, múltiple[21]. Sin duda, habría que sustituir la crítica de los géneros[22], al menos en la literatura contemporánea, por una crítica de las posturas y de los medios puestos en juego para conseguirlas.

Esbozo de una prolongación: hacia una biografía plástica

No tengo espacio en estas páginas para ocuparme de los desbordes de lo biográfico en el dominio de lo artístico. Es evidente, no obstante, que el contagio lo alcanza y que las paradojas son más agudas, ciertamente, a causa de la impropiedad *a priori* de los medios plásticos de la expresión biográfica. En efecto, está mal visto el fenómeno de cómo podrían desarrollarse lo narrativo, lo discursivo y, más generalmente, una serie de eventos extendidos sobre una duración: los únicos elementos biográficos que la pintura creyó contener, durante mucho tiempo, se limitaban al autorretrato, En las últimas décadas, el arte, por el contrario, ha ensanchado y explorado el campo biográfico.

También habría sido necesario evocar la fotografía, sin duda la actividad más cercana a lo biográfico por su extendido uso común, que fija en la película «unos momentos de vida». Se conoce la amplitud del trabajo de reutilización o de reelaboración de este material a menudo familiar, histórico o social, por los fotógrafos que lo convierten en el objeto mismo de su práctica[23]. Las cosas se vuelven más complejas cuando el fotógrafo entreteje su existencia con la impresión fotográfica, como Sophie Calle, que construye un álbum biográfico sobre el diálogo de algunas fotografías con algunos breves textos encargados de desplegar los recuerdos; que se hace seguir y fotografiar en su existencia cotidiana o juega a modelar su vida sobre las ficciones de Paul Auster. El video y el cine están más cerca todavía del material biográfico: es fácil filmar secuencias de una vida y, como en la

[21] *Este es el criterio de Philippe Lejeune, quien subraya que «las innovaciones contemporáneas consistieron en llevar estas actitudes hasta el paroxismo» («¿Puede innovarse en la autobiografía»?).*

[22] *Las más recientes obras aparecidas sobre esta cuestión muestran unánimemente la problemática disolución de las categorías: Marc Dambre y Monique Gosselin (eds.):* L'éclatement des genres au XXe siècle, op. cit., *y Robert Dion, Frances Fortier y Elisabeth Haghebaert (eds.):* Enjeux des genres dans les écritures contemporaines, Cahiers du CRELIQ, *Editions Nota Bene, 2001. El título mismo de esta última obra milita en el sentido aquí propuesto.*

[23] *Por ejemplo: Christian Boltanski:* Album de photos de la famille D. 1939-1964, *1971, y las series de los* Monumentos *y de los* Archivos *en los años ochenta.*

literatura, todo es posible, desde su reconstrucción ficticia hasta su producción en tiempo real.

Más difícil, por el contrario, es la relación entre lo biográfico y la pintura. Una primera posibilidad se le ofrece introduciendo, aunque sea un poco artificialmente, el relato y la duración en un medio que está especialmente privado de ellos, y hacer una serie de autorretratos. Una reciente exposición de los de Rembrandt lo atestigua: muestra, a la vez, el envejecimiento del sujeto y la evolución de su pintura. En este sentido, dice, a la vez, algo de su vida y de la obra en su vida. No se trata de una intervención museal, una disposición *a posteriori* de la obra. Que la serie de autorretratos sea intencional, que la obra del artista se limite a ella o casi, en cualquier caso, el gesto tiene algo de autobiográfico. Véase, en especial, la obra de la pintora escandinava Helene Schjerfbeck. El envejecimiento propio en el espejo de la pintura se hace relato de vida, de una vida reducida a la sola imagen de su propio envejecimiento.

Formas extremas de lo biográfico: el vértigo universal de la pérdida

La tarea de Roman Opalka da una versión abstracta –sin duda, la más trágica– de lo anterior. Se sabe que, desde 1965, el artista consagra su trabajo a pintar sobre vastas telas una serie infinita de números, con un fondo originalmente negro cada vez más matizado de gris por medio de la pintura blanca[24]. Se puede ver en ellas una representación de la vida, en tanto es una acumulación de tiempos destinada a borrarse algún día, fundida en blanco, en la muerte. En este sentido, presenta lo que denominaría con gusto un estado extremo de lo biográfico: una biografía abstracta o desencarnada. La vida está en ella reducida a esta pura materialización del tiempo contado. Los filmes que muestran a Opalka trabajando ofrecen así la imagen fantasmática de una existencia enteramente consagrada a esta única tarea, desprovista de cualquier elemento cotidiano que constituye, asimismo, la vida. El gesto biográfico, pura numeración en marcha hacia su borramiento, parece condenado a producir apenas su propia huella. Ésta es, entonces, lo que resta de un evento que el tratamiento biográfico intenta restituir pero convirtiéndose él mismo en evento, constituido, a su vez, por el gesto biográfico.

[24] *Cf. Bernard Noël, Jacques Roubaud y Denis Riout,* Roman Opalka, *Dis voir, 1996.*

Otra versión de la intervención biográfica en las artes plásticas es la ofrecida por Christian Boltanski. Toda su obra gira en torno a la vida borrada, de la cual son testimonios algunos objetos y fotografías que permiten suponerla (ver, por ejemplo, sus *Vitrinas de referencia* y *Todo lo que sé de una mujer que ha muerto y no he conocido*, 1970). Si Opalka presenta el estado extremo de una biografía desencarnada, Boltanski muestra otro: la biografía anónima. Paradójicamente anónima, porque algunas instalaciones suyas rebosan de números y fotografías. Pero son números y fotos que nada dicen de la persona. Ciertamente, la coincidencia de los nombres o la forma del rostro permiten identificar aquí y allí una pertenencia nacional, un origen geográfico, e inscribirlos en un destino histórico. Pero nada se sabe de esas vidas más allá de su fin trágico. El espectador está obligado a imaginar dicho fin, a la luz de lo que sabe sobre la historia del siglo XX. Los nombres no se dan como cobertura de los hechos de una existencia, sino para significar la nada que los aspira y el olvido que los amenaza. Tienen el mismo valor que los nombres grabados en las lápidas de los cementerios, anónimos para los paseantes azarosos.

El efecto producido es tan eficaz que la instalación aparentemente sin relación con las fracturas de la Historia, conmueve de la misma manera: la acumulación de objetos encontrados en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París no puede dejar de evocar al mismo tiempo los amontonamientos de maletas, vestidos, gafas, etc., de Auschwitz. De igual manera que no se puede ver el mobiliario del aula de Plieux transportada al castillo de Renaud Camus y cubierto por un paño blanco, ni las fotos de los alumnos que la frecuentaron proyectadas sobre dicho paño, sin pensar en los niños de Izieux o en aquellos que el memorial de Yad Vashem de Jerusalén desgrana con su infinita letanía de nombres. Cuando Opalka dice el borramiento inexorable, Boltanski dice la interrupción, el inexorable abandono y la amenaza del olvido. Los dos inscriben radicalmente lo biográfico en su dimensión fúnebre. Pero Boltanski va más lejos: muestra que ninguna vida está indemne de las tragedias históricas, no necesariamente porque las haya atravesado personalmente de alguna manera, sino porque cada duelo de ella conmemora el Duelo absoluto. Lo biográfico parece así vocado a tales resonancias. Y la pulsión biográfica no deja de manifestar en ellas su formidable vértigo de pérdida.

Traducción: Blas Matamoro

El peso y el paso de la religión en España

Mario Boero

I

El sedimento ideológico cultural existente en las últimas décadas en España ha causado efectos especiales en los planteamientos teóricos formulados en torno al mundo de la religión. Por un lado, es un hecho real constatar que el pensamiento académico dominante del nacional-catolicismo ha sufrido irreversibles modificaciones a partir del desarrollo de la teología emanada del Concilio Vaticano II (1962-1965). La *Nouvelle Théologie* de la *intelligentsia* católica centroeuropea, sumada al pensamiento escrito de Chenu, Lubac, Congar, Schillebeeckx, Rahner, junto a la teología protestante alemana de Metz, Moltmann y Pannenberg, inciden de forma particular en la reflexión creyente de la Península, cuyo eco se establece en el ágora universitario español gracias a figuras como González Ruiz, González de Cardedal, Aranguren y Díaz Alegría, entre otros.

Por otra parte, también comienza a consolidarse en España después del postconcilio, y al calor cultural de los inicios de la transición política del país, una interesante reflexión intelectual preocupada por el asunto de la religión, aunque en cierto modo implicada en ámbitos de reflexión ajenos a la Iglesia, a la teología oficial y al catolicismo tradicional. Se trata de una producción teórica de cierta consistencia que pretende revisar en clave «alternativa» o crítica el fenómeno del cristianismo en nuestro país, pero buscando premisas teóricas de naturaleza marxista o estructuralista que examinen los fundamentos de la fe, la ideología cristiana o el conjunto del credo creyente. A partir de aquí comienzan a leerse con atención en la década de los 70 los estudios históricos-críticos de Gonzalo Puente Ojea, los análisis y la investigación organizada de Alfredo Fierro, y también a partir de esa década hasta hoy las diversas consideraciones analíticas en clave ateísta de Gustavo Bueno. Para algunos analistas eclesiales, los planteamientos incisivos sobre la religión por parte de estos autores son suficientemente corrosivos como para alejarse de ellos.

Por otra parte, también la teología latinoamericana de la liberación en los setenta produce consecuencias innovadoras en el pensamiento teológico español del momento. Aunque en determinadas circunstancias de entusias-

mo político en esas fechas se trasladan de forma acrítica a Madrid los problemas característicos de revolución y cambio social que buscaban el Cono Sur y Centroamérica, las aportaciones de Ellacuría, Gutiérrez, Boff o Sobrino son sintomáticas para observar el estímulo del Evangelio en las ansias de transformación real del Tercer Mundo. El Congreso Internacional de julio de 1972 en El Escorial cuyo emblema fue «Fe cristiana y cambio social» resultó ser el trampolín hacia Europa de la teología de la liberación latinoamericana.

A partir de estas perspectivas generales, es posible decir que aquella célebre formulación de Azaña expresada el 13 de octubre de 1931 que declara que «España ha dejado de ser católica» no se corresponde del todo con la actualidad del fenómeno religioso que se percibe en nuestra sociedad. O en términos contemporáneos: la fe en la cultura española no se ha «privatizado», como diría Metz, pues el sentido de la expresión de esta instancia trascendente de la vida no queda instalado de forma exclusiva en el espacio íntimo del sujeto creyente. Y esto no sólo porque se ha robustecido de modo colectivo un determinado catolicismo social postconciliar gracias a diversas instituciones altruistas implicadas en tareas humanitarias («Cáritas», «Justicia y Paz», «Manos Unidas»). También han contribuido —para ver con otros ojos esa declaración de Azaña— la sintonía de las facultades de teología de Madrid, Barcelona, Salamanca, etc. Con la investigación docente que produce el pensamiento teológico-filosófico centroeuropeo en diálogo con la sociedad, la permanente controversia pública Estado-Iglesia a raíz del *status* de la asignatura de religión en el currículum académico de enseñanza media, y el auge de un cristianismo de base que interpela de forma latente la hipotética teología política que mana del Episcopado. Todo ello se ventila de forma muy singular, a veces con cierto ardor, y de forma esquemática también, tanto en la prensa con ribetes específicamente «católicos» (*ABC, La Razón*), como en corrientes de opinión escritas denominadas tradicionalmente «anticlericales» (*El País*).

Pero, además, este conjunto de circunstancias nos induce a considerar que tanto en la praxis como en la teoría, el asunto del fenómeno religioso pervive de un modo muy llamativo en España. Por lo formulado atrás, ha adquirido un rostro polifacético a partir de las últimas décadas. Sobre todo si además tenemos en cuenta la llegada y acogida de corrientes orientalistas esotéricas con pretensiones místicas, que corresponden de forma típica a un florecer de la *New Age*, junto a la implantación de diversas sectas afroindoamericanas en los espacios colectivos más multiculturales de nuestro país. Tanto en el lenguaje popular como en el pensamiento escrito de diversos autores, desde Fernando Sánchez Dragó hasta José Antonio Mari-

na, las preocupaciones y los intereses (y también la frivolidad) en torno a la religión siguen manifestándose de modo llamativo pero, como hemos reiterado, de forma muy distinta a un enfoque doctrinal autoritario propio de las décadas de la postguerra.

II

La premisa básica para comprender la presencia de estas inquietudes religiosas en el *corpus* identitario español y, simultáneamente, las naturales y paulatinas modificaciones respecto a la creencia cristiana radica en dos factores de carácter cultural, explicados infinidad de veces por sociólogos y analistas de la cultura: dichos factores estructurales son la modernidad y la secularización, que inciden de forma global en los cambios de una sociedad, pero también de manera muy particular en la esfera tipológica de creencias, convicciones y mentalidades, alojadas en ese propio sistema social.

Si leemos con atención las extensas bibliografías que han elaborado al respecto el instituto «Fe y Secularidad» de Madrid, promovido por los jesuitas Gómez Caffarena y Álvarez Bolado, veremos que tales factores son decisivos en el desarrollo de la reciente historia ideológico-cultural española. Así además lo han hecho explícito los distintos análisis socio-político-teológicos de autores como Díaz Salazar y Mardones. También el profesor Reyes Mate ha contribuido de forma permanente desde el Instituto de Filosofía del CSIC con estudios críticos sobre política, filosofía y cristianismo en España.

Con todo, lo interesante para nosotros ahora es averiguar en síntesis cuáles son los distintos interlocutores intelectuales, a la luz de los cambios causados por la secularización, que interpelan al pensamiento teológico cristiano en España. La moral y la ética en tiempos de postmodernidad, el indiferentismo respecto a credos, un estilo de vida «pagano» o profano nuevo, el espíritu hedonista existente en vastos sectores juveniles, el pensamiento desacralizador de todo, la cultura del ocio y la sociedad de consumo, son experiencias y acontecimientos que al parecer plasman de manera diferente un modo de ser persona en nuestro mundo contemporáneo. El «pensamiento débil» de un Vattimo o un Lipovetsky contribuye sin duda a esclarecer qué se quiere decir cuando hoy está a punto de emerger una concepción del sujeto humano instalado en el «fragmento» y en un mundo típico de Babel.

Una sincera inteligencia religiosa y un lenguaje creyente honesto no pueden dejar pasar por alto esta cosmovisión occidental de (sin) sentido, que adquiere un perfil característico en el mundo rico, y singular en España.

Ilustrativo en este aspecto es el pensamiento del teólogo catalán González Faus que pretende dar una respuesta cabal al desafío que supone para la fe y la religión el avance de la globalización, el neoliberalismo y la postmodernidad.

Con todo, aparte de una serie de estudios colectivos y de autores concretos respecto al asunto, es posible investigar también un interesante trabajo de Avelino Revilla titulado *A vueltas con lo religioso*[1], que acomete la destacada tarea de dialogar sobre la religión a partir del eco público que causa el discurso intelectual de autores laicos y seculares, productores de diversas interrogantes éticas, filosóficas y metafísicas a esa inteligencia y lenguaje mencionados más arriba. El libro es un aporte muy destacado en nuestras actuales bibliografías españolas.

III

Las diversas vicisitudes histórico-culturales vividas en nuestro país, según los breves antecedentes que hemos formulado, han terminado por hacer cuajar, en el debate ateísmo-fe, religión-ciencia, moral-ética, filosofía-teología, un determinado pensamiento colectivo sobre dichos asuntos, pero no exento de polémica entre ellos y de controversia crítica con la creencia y la Iglesia, gracias a autores como Fernando Savater, Victoria Camps, Javier Sábada y Eugenio Trías, que son los que estudia Revilla.

Por supuesto, no son autores que han aparecido de la nada o fruto de un *boom* periodístico. Desde mucho han trabajado en el silencio de facultades o colegios universitarios a partir de mediados de los 60, pero a la larga ha sido tan constante el relieve de su resonancia social en la prensa, así como en el mundo de la filosofía escrita, que el propio pensamiento teológico de Revilla ha observado interesante examinar enunciados, postulados y desarrollo de la reflexión de dichos autores. Pero estableciendo por método un énfasis muy concreto respecto a la «cuestión religiosa» que se deriva de sus escritos, englobando, como es lógico en ella, asuntos propios de la fe, lo sagrado y el símbolo que interpelan el ser humano y sus convicciones.

Debido al material de análisis que estudia Revilla y al carácter del diálogo establecido con dicho cuarteto, podemos derivar enfoques y criterios discursivos distintos para pensar la creencia, así como un lenguaje diferente entre ellos para referirse al hecho humano de la religión.

[1] *Avelino Revilla Cuñado*, A vueltas con lo religioso. Un diálogo teológico con Javier Sádaba, Fernando Savater, Victoria Camps y Eugenio Trías, *Bibliotheca Salmanticensis, Universidad Pontificia, Salamanca, 2001, 496 pp.*

Los cuatro autores estudiados nacen biográficamente en la década de los 40 y, para Revilla, comienzan a adquirir un determinado relieve intelectual a raíz de un «Congreso de Jóvenes Filósofos» (celebrado desde 1963) que, entre sí, amalgaman preocupaciones nuevas en el quehacer intelectual público de España. Resultan en cierto modo «nuevos» porque no se identifican necesariamente con la tradición cultural fomentada por un Ortega, un Unamuno o un Zubiri. Las preocupaciones de estos nuevos filósofos respiran inquietudes intelectuales muy distintas, expresadas en un vocabulario y *logos* diferente al aire que produce aquel clima histórico de generaciones anteriores. Por ejemplo, Victoria Camps se inicia, curiosamente, en el área de la filosofía durante los 60 con estudios y reflexiones acerca de la llamada «teología de la muerte de Dios», pero publicando posteriormente materiales universitarios que consolidan de forma creativa una verdadera «ética ciudadana». Javier Sádaba discurre por planteamientos relativos a la filosofía analítica y del lenguaje anglosajones buscando elaborar una auténtica «filosofía de la religión» (inspirado sobre todo en Wittgenstein). Fernando Savater, como ensayista y filósofo, aporta serias introducciones en la península en torno al pensamiento de Bataille y Cioran, que concluyen hoy no tanto en una moral del «qué debo hacer» sino «qué quiero hacer» (revisando a Nietzsche). Eugenio Trías, por su parte, aún considerando el carácter panóptico de su obra, avanza en cada una de sus publicaciones en la divulgación del fundamento de su «filosofía del límite».

En fin, como podemos ver, se produce una especie de «mestizaje» en cuanto a la diversidad de preocupaciones intelectuales por parte de este cuarteto. Digamos que en conjunto los intereses que van desde Camps a Trías constituyen una especie de «desafío» a la teología cristiana formulada en España hoy, y en esta medida Revilla establece un diálogo inteligente (y elegante), tanto con la racionalidad como con la antropología que subyacen en el lenguaje de dichos autores. De aquí la importancia del libro que examinamos. Es un verdadero escaparate documental para tener una visión holística en cuanto a la producción material de dichos filósofos.

Corresponde a su papel de crítico que Revilla ponga de relieve las carencias analíticas y las insuficiencias teóricas alojadas al interior del propio discurso del mencionado cuarteto. Demuestra a la vez con ello las típicas divergencias que se revelan entre proyectos de (neo) ilustrados en relación con lenguajes y perspectivas características de la fe religiosa. Resulta pertinente señalar que lo apasionante en la obra de Revilla consiste en que pone de relieve los malestares, déficits, intereses, inquietudes y contradicciones de pensamientos ético-filosóficos que pretenden ser hegemónicos respecto al pulso vital de la postmodernidad española. En este sentido, quizá, habría que hablar de la teología «progresista» existente en el libro de

Revilla. Pero sobre todo entendida esta noción como un *logos* religioso, expresado en el texto, que no se revela indiferente ante los avatares y mutaciones ideológicas que vive la sociedad, procurando conversar con el espíritu de la propia cronología histórica peninsular. El planteamiento orgánico del libro de Revilla permanece atento a las características contingentes que adquieren «los signos de los tiempos» (Mateo 16, 2-4).

Y a propósito de «progresista» y «espíritu» agreguemos unas palabras antes de terminar: fue efectivamente Eugenio Trías el autor que despertó un determinado malestar en el progresismo de izquierda de nuestro país a mediados de los 80 cuando declaró que «hay que pensar la religión». Considera que la *intelligentsia* cultural del momento está en un error al hacer caso omiso de esta permanente «sombra» que arroja el desarrollo del pensamiento secular actual. En su notable *Diccionario del Espíritu* agrega que sabe que formular este término («espíritu») dentro de esas circunstancias en España «provoca arcadas y espasmos en la beatería agnóstica y atea de nuestro progresismo oficial». Con el tiempo, esta irritación original en antiteístas ha dado paso para ver con otra sensibilidad y criterios el fenómeno religioso implantado en Europa.

Con todo, aunque las formulaciones críticas de Revilla en el resumen de su obra respecto a esos autores descansan sobre todo en demostrar cómo el cristianismo para ellos termina por ser reducido a un imaginario ético-cultural sin más, se declara también en dicho resumen que:

> Lo «religioso», aun redefinido, persiste en estos autores. Siendo distintas las posturas de estos cuatro filósofos cuando se enfrentan al hecho religioso, sin embargo, en cada uno de ellos se encuentran vestigios de cómo al hombre no se le comprende sólo con la racionalidad rigurosa del método de verificación empírica. La *posibilidad*, de la que nada sabemos, lleva a Sádaba a hablar de una religión *agnóstica*. El reconocimiento de la dimensión *inmanejable* de lo real es en Savater lo que subyace a lo sagrado. La responsabilidad por el *otro* es en Victoria Camps la forma de manifestarse esa trascendencia. Por último, la condición *fronteriza* del hombre presentada por Trías remite a todo aquello que nos rodea bajo la forma del misterio, del enigma (lo *místico*, en términos de Wittgenstein), siendo las constelaciones simbólicas de las religiones las distintas expresiones de nuestra religación al misterio[2].

Es posible que dentro de este contexto argumentativo unas y otra premisas (la posibilidad, lo inmanejable, el otro y lo fronterizo) produzcan controversias y se refuten entre sí, pero todo ello enriquecerá aún más el debate sobre la religión en España.

[2] *Avelino Revilla Cuñado,* ob. cit., *p. 448.*

CALLEJERO

WILKIE COLLINS

LA DAMA DEL TRAJE BLANCO

Entrevista con Héctor Rojas Herazo*

Jorge García Usta

—Hablemos de ese período fundamental de su vida y su arte: su infancia en Tolú. La casa y la familia.

—La infancia, la casa y la familia son un todo. Niñez enduendada, henchida de pálpitos, sufriente y a la espera. Exactamente como la de cualquier hombre. Fui, por tanto, un niño enteramente normal. Creo que, de haber alguna diferencia, es la particularísima de toda vida humana. Y su aprovechamiento posterior. Ese periodo ha sido para mí un inagotable venero de recurrencias. No sólo he vuelto a él siempre que he necesitado elementos para expresarme sino que regreso, vivo en él, la mayor parte de mi tiempo. Muchas veces al día, por ejemplo.

—El elemento primordial de su vida es su abuela, Mamá Buena, quien ha proporcionado el extraordinario sedimento de Celia. ¿Cómo fue su relación con ella?

—Mi abuela, como usted dice, ha sido el eje de mi vida. Ella es mi infancia. Lentamente se ha ido convirtiendo en una fuerza arquetípica, en algo trascendente que arropa y pretende explicar mis interrogantes centrales. Ha dejado de ser la abuela de un hombre particular para convertirse en la matriarca, en el símbolo mismo de la herencia y de la tierra. Su capacidad de sufrimiento, su elemental estoicismo, la energía de su corazón, me enseñaron y hormaron. Ella me nutre y justifica. Cuando decaigo en alguna forma, vuelvo a ella y en ella me reencuentro y adquiero renovadas energías. Anteo, no lo olvidemos, necesitaba ese contacto permanente con la tierra para seguir viviendo. Ella me enseñó, asimismo, el esplendor, la oculta riqueza de la ruina. Era el despojo por excelencia. Al comienzo, en mi juventud, no me explicaba bien esta relación. Mi abuela no tenía entonces la importancia simbólica que alcanzó después. Necesité meterme en mí

* *Héctor Rojas Herazo (1921-2002), escritor colombiano, fue colaborador de* Cuadernos Hispanoamericanos. *Esta entrevista, celebrada en su momento en Bogotá, es ofrecida por la revista en homenaje a su memoria.*

mismo, tratar de alcanzar mis núcleos secretos, para ir descubriendo su irradiante significado.

—¿Era Mamá Buena una gran conocedora de las historias del pueblo, una gran fabuladora?

—Sí, Mamá Buena era una gran fabuladora. Una especie de tesorera del anecdotario del pueblo. Pero insisto en que es la posterior Mamá Buena, el símbolo en que se ha convertido, el que me ha obligado a un trabajo de alinderación. Como he contado alguna vez, ella trataba de absolver mis pueriles interrogantes sobre el entorno que se abría ante mi asombro. Y lo hacía con nombres propios, fijando situaciones; incrementando en mí la capacidad de alimentarme del recuerdo colectivo. Hasta el punto de que el cúmulo de esos episodios se convirtieron, a su vez, en símbolos guardianes de la totalidad del recuerdo. Ella, por ejemplo, me señalaba a alguien que había segado muchas vidas. Para mí, entonces, esa persona que atravesaba la plaza no era un fulano que había cometido determinados delitos. Era el crimen, el delito mismo. Y así con el robo, la traición o la calumnia. Por eso sostengo que el pueblo, o sea el círculo particular, es el mejor laboratorio para un aspirante a narrador.

Pero quiero insistirle en aquello que le dije al comienzo de mi respuesta. Que, más que fabuladora, mi abuela fue una ardida tesorera de la memoria comarcana. Era muy celosa, como todas las abuelas, de que no se perdiera esa tradición oral. En alguna forma se daba cuenta de que la historia no es otra cosa que compromiso votivo con el recuerdo. En la apretura de lo anecdótico está la totalidad de una comarca, de una nación y de una raza. De perderse el recuerdo, se perdería el afincamiento. Saber cómo envenena o purifica una planta tiene la misma jerarquía de saber quién cometió una felonía o un acto de grandeza en el entorno municipal. Todo, a la hora de una suma del conocimiento por la percepción, es naturaleza. Eso era mi abuela: naturaleza pura. Muchas veces no sabía si era ella la que me hablaba o me hablaban el mar o los almendros. A veces, también, parecía fundir sus confidencias con el susurro del viento. Esto explica que de ella, de su pausada rumia del acontecer en la costumbre, haya salido todo lo que soy.

—Usted ha descrito a su padre como un retrato. Una especie de relación lejana pero tan espectral como las otras.

—En mi historia privada, el padre que no conocí habitaba el entrepaño de un escaparate. En la del personaje de mi novela, aparece en sitios diferentes. Una especie de asedio fantasmal, interminable.

—*¿Qué era Tolú por entonces?*

—Algo que podría ser la prefiguración del Cedrón de mis sueños.

—*En* Celia se pudre, *hay también una gran tristeza por los cambios de Cedrón con el arribo del progreso.*

—El elemento suturador de *Celia se pudre* es la nostalgia. Un intento de fijar el pasado como vida que transcurre; de batallar para que algo de lo que contiene, mutado en elemento funcional, no sea presa de la muerte. Algo conmovedor, como puede usted apreciar. Algo que, por su propia índole, está condenado a la tristeza.

La pintura como iniciación

—*Su primer trabajo artístico fue la pintura. ¿A propósito de qué comenzó a pintar?*

—No sé exactamente cuándo comencé a pintar. Fue algo biológico, como respirar o caminar. Mis primeros recuerdos al respecto son vagos, con cierta alegría esperanzadora. Intentando, por ejemplo, dibujar los burritos que pastaban en la plaza, el campanario, a mi hermana Amalia tratando de alcanzar una estrella, cosas así. También los barcos y los pájaros. Una caligrafía del asombro.

—*¿Recuerda los primeros temas?*

—Esos de que le hablo fueron mis primeros temas. También deseaba, un poco después, reproducir fielmente algunas estampas de la historia sagrada: David abatiendo a Goliat, el suicidio de Saúl, Acab lamido por los perros bajo el balcón de su palacio, el viaje de Tobías acompañado por el ángel. En fin. Mi primo José Manuel González, hermano de Pedro Crisólogo, el que vence al demonio en *En noviembre llega el arzobispo*, fue mi primer maestro. Admiraba su línea fácil, el fervor con que miraba las cosas, el innato dominio para encuadrar los elementos composicionales. Todo entonces, aclaro, se traducía en extasiada admiración. En franca y desasida felicidad.

—*¿Hay alguna razón para que Celia como criatura de ficción esté casi ausente de su pintura mientras se mantiene como una obsesión literaria permanente?*

—No es que Celia esté casi ausente en mi pintura sino que está completamente ausente. He tratado de resolverla como criatura de ficción. Pero es tan vigorosa su realidad obsesiva, que no he podido fijarla pictóricamente. No he podido volcarla en una o en múltiples ilustraciones. Y no es que ella se me niegue. Es que sencillamente no me he planteado tal posibilidad.

—Usted ha dicho que, más que el hombre de un pueblo, usted es el hombre de un patio. ¿Qué significó el patio en su obra?

—Sí, soy un hombre de patio. Un patiero viejo, mejor dicho. He deambulado mucho, y sigo haciéndolo, en torno a esos mismos árboles frutales, oyendo el sonido del tiempo entre sus ramajes. Fue en ese patio donde gocé la amistad de Bandi, el sucesivo perro que nacía, moría y volvía a nacer, con el mismo retozo y el mismo inalterable ladrido de amor, en la felicidad de sus descendientes. En ese patio tuve noticia de los aparecidos, de los muertos que dormían bajo las raíces del mamón, del guayabo y del níspero. Del mundo del susto y del sonido, de mis sentidos estrenándose en sus diferentes módulos. En ese patio nací al orbe de la percepción. En él sigo viviendo. Usted podrá apreciarlo, más enérgicamente, en la interrelación que, en *Celia se pudre*, establezco entre ese patio y el barco abandonado. Por lo tanto, ya para mí no es simplemente un patio. Es ese lugar del mundo que sigo abonando con mi recuerdo y que, en su futuro, me abona como recuerdo.

—En una entrevista de 1949 sostenía que la pintura colombiana de entonces, con escasísimas excepciones, era un caramelo pictórico. Después sostuvo algunas polémicas, entre ellas una con la crítica Marta Traba, de la que se poseen pocas referencias. ¿Cuál era el estado de la pintura de entones y en qué se motivaron esas polémicas?

—No puedo fijar con precisión lo que dije entonces. Aquellas declaraciones debieron ser el resultado de mi estado de combatividad. Necesitaba, con toda la fiereza de que podía ser capaz, despejar mi entorno, hacer a un lado marañas y musarañas que entrababan mi camino. Imagínese que hasta caníbal de la pintura alcanzaron a llamarme. Yo, lógicamente, respondí, haciendo esta vez una única excepción que era cierto, que era un auténtico caníbal que quería devorarme, de un solo tarascazo, toda la pintura. Como verá, era, y sigo siendo, lo he repetido en varias ocasiones, un primitivo a todo vapor. O sea, un hombre que sólo cree en sus sentidos. Además, por fidelidad a mi propio temperamento, tenía que combatir la marcada ten-

dencia de la pintura colombiana, que no sé si ha variado, a un peligroso cosmopolitismo. La meta de ese cosmopolitismo (lo contrario de universalidad) era alcanzar la más sofisticada gramática de las formas, sin haber atravesado el purgatorio de una geografía. O, lo que es lo mismo, amanecer de decadentes (que es esto lo que se logra cuando asaltamos escuelas de moda con fines imitativos) sin padecer el compromiso de un verdadero afincamiento. Necesitábamos descubrir un solar, los rostros que poblaban ese solar, la historia que los había hecho posibles. Y todo eso corre el peligro de ser olvidado ante el esnobismo, ante la posibilidad de un éxito fácil. Sabemos de sobra que el color y la forma no existen por sí mismos. Son estados mentales. Se tienen muchas interpretaciones del amarillo o del rojo. Lo que media entre Velázquez y Van Gogh, por ejemplo. Las normas de composición obedecen a nódulos epocales, al temperamento de cada pintor, nunca son arbitrarias. Pero esto se consigue quemando etapas en profundidad. Y quemándolas individual y colectivamente. Sin la declamación revolucionaria de los pintores mexicanos que le antecedieron, no hubiera sido posible la depuración mitográfica de Tamayo. En cuanto a la polémica con Marta Traba, no existió en absoluto. Considero que al proceso crítico hay que dejarlo seguir su curso. No hay que responderle nunca. Si una conducta creativa tiene valor, se impondrá. Si no lo tiene, no hay que preocuparse. Ella misma es portadora de los gérmenes que han de destruirla.

—*Por fin, ahora hombres prominentes, casi ducales, de la pintura colombiana están siendo señalados por su esterilidad creativa y su evidente obsesión comercialista. ¿Qué opinión tiene usted del manejo y las expresiones de la pintura colombiana que ha conocido?*

—El peligro mayor es el del autoplagio. Cuando un pintor ha sido festejado en demasía tiene, forzosamente, que bajar la guardia. El triunfo fácil es anestésico. Deja de combatir contra sí mismo, contra sus propios dones, que son los más peligrosos. A las constantes expresivas hay que sangrarlas, someterlas a una disciplina inexorable. Esto, como en otros frentes expresivos, puede estarle ocurriendo a algunos nombres capitales de la pintura colombiana. Pero no hay que alarmarse. Después de todo, muchos de ellos han dado ya su acento culminante, ya están incorporados a la historia creadora de nuestro país.

—*¿Fue la voluntad, la necesidad de arraigo la que lo acercó al muralismo mexicano en los años 50?*

—En ese entonces yo no sabía concretamente lo que buscaba. Anhelaba una fórmula propicia para realizarme, necesitaba «fundarme» en algún método, encontrar el parentesco temático. El muralismo mexicano fue para mí un deslumbramiento. Admiraba la tensión y la fuerza (Orozco fue quien más poderosamente me atrajo, con su mezcla inquietante de inmovilidad bizantina y turbulencia barroca) que había en tal hemorragia pictórica correspondiente a una revolución que, en los campos de batalla, sacudiera a aquella sociedad. Todo en Orozco es caricatura exaltada, sinapismo implacable, lujuria testimonial. Fue con esa pintura con la que tuve la invaluable oportunidad de ver en acción, en acción profunda, los mecanismos contestatarios de una sociedad a través de un pincel, lo cual me sedujo. Esa admiración se ha enfriado, lógicamente. Pero de ella quedó una dinámica sedimental, algo que sigue modulando y estimulando nuestro apetito de búsqueda. Ya, repetimos, no nos obsesiona aquella pintura, que siempre ha de ser cartelismo plastificado a pesar de su genialidad. Pero debajo de eso está lo que buscamos actualmente: una conexión nerviosa con los orígenes. Ahora son más esenciales, más entrañables a nuestro sistema de formas, los colosos de Pascua y las esculturas de San Agustín, la potencia (el misterio cifrado) con que, en esa estatuaria, se aúnan el hambre de espacio y el gigantismo de la masa para expresar el terror metafísico. Nos fascina, en suma, lo monumental como equilibrio conjurador.

—*¿Cuáles considera como sus aportes a la plástica del Caribe colombiano?*

—Al Caribe lo estamos apenas descubriendo como posible unidad estética. Primero fue una poética. Los nombres de Palés Matos, Nicolás Guillén y Jorge Artel están a la vanguardia de ese descubrimiento. Después la novelística y la pintura. Alejo Carpentier y Wifredo Lam, por ejemplo. Carpentier despertó en nosotros grandes esperanzas de una narrativa de arraigo. *El reino de este mundo*, en principio. Después, derivó hacia un tipo de novela cultista que evaporó un poco ese buen olor a miseria y negredumbre, a huesos y sangre trabados en sufriente mestizaje, a historia ulcerada, que reaparecerá después –suavizada (o maleada) por un sofrenado cartesianismo– en *El siglo de las luces*. Hasta el momento, en poesía y en novela, he tratado de ser fiel a un sabor, a un estar, a una conducta somática que nos impone el Caribe. Los sentidos allí están al rojo vivo. La realidad es tan mordiente, tan perentoria, que resulta irreal. Mientras más verídicos, más oníricos. En eso estamos. Quiero recordar, como algo que tendrá una larga historia, la pintura haitiana. Son muchos los duendes trágicos que

la habitan y muchos el hambre y el horror que tiene apelmazados. Es el grito de una esclavitud que no termina bajo un látigo que sigue flagelando. Es la nación-llaga del Caribe. Este dolor –que obliga a sus intérpretes a una noción personalísima del cromatismo elegíaco y el arcaísmo composicional– se resuelve en un sentido esperpéntico del espacio y del abigarramiento humano. Todo allí es quejumbre. Su temática es un velorio permanente. Como en muchas comarcas brasileñas, que sentimentalmente pertenecen a nuestro Caribe. Allá el vudú, acá la macumba. El afán de exorcización y el sedimento totémico son los mismos.

Al llegar a este punto, es bueno recordar que nuestros pueblos colombianos del Caribe no tienen nada de alegres. Son pueblos desolados y tristes, oficialmente olvidados. El drama de las clases emergentes en la costa colombiana, motivo que ya empieza a perturbar a algunos narradores, surge de allí. Asimismo, nuestra gran música popular –la cumbiamba, los cantos de velorio (tan semejantes a los alabaos chocoanos, que debemos anexar a la línea negra del Caribe), el vallenato– es elegíaca. Es el doliente atavismo que se torna en finura melódica (la cumbiamba) en esperanza lastimera (en nuestros plañidos y en los alabaos), en requisitoria y picardía rapsódicas (en el vallenato). Este conjunto de formas y sistemas de expresión están allí, vigilantes, esperando su definitiva incorporación a la novela, al cine, al teatro, a la plástica en general. No tomados como un simple muestrario (incluso como otro desventurado aspecto del turismo) sino como entidades nutrientes, como ademanes del paisaje y el hombre, como resultados de una trabazón dialéctica entre la carencia y sus instrumentos de superación por el humor disfrazado de conformismo, por el sufrimiento y por el llanto. Ese podría ser otro de los frentes de nuestra búsqueda y otra aproximación al tema del Caribe. Recuerdo también el verbo, tan venerable que ya tiene un tinte sagrado, de Saint-John Perse, invitando al Caribe, a sus islas sonoras, a cumplir un destino (previsto en ese himno en que el gran poeta festeja la naturaleza de su país y de su infancia en un clima deslumbrado por el vaticinio) incorporable a la épica del mundo. Otra vez el principio y el final contenidos y signados por el misterio de la palabra.

La fusión de las artes y la crítica insular

—En su obra parece unir elementos de diversa índole: plásticos, narrativos, étnicos.

—Sí, son algunos de los elementos que he enumerado. Yo tengo, para ponerle un ejemplo concreto, verdadera obsesión por las vendedoras. Para

mí, son reinas de una altísima comarca. De allí esa majestad, esa quietud casi amenazadora, esa hipnótica introversión que he perseguido de ellas. Igual con los jauleros y los músicos comarcanos. Trato de alcanzar ese centro hierático que hace posible su rigurosa gestualidad. Igual con las frutas y los peces. Todos ellos son facciones que conforman un rostro: el rostro de nuestra geografía. Al buscar la índole de su naturaleza estoy buscando la naturaleza de un entorno. Lo que ellos encierran de trascendente localismo. Estoy, pues, a la búsqueda de una mitografía.

—En sus comienzos usted pinta algunos personajes de cierta significación histórica comunal, pero también se introduce en el mundo del «tuerto» López a pesquisar con la pintura ese universo literario. ¿Cómo han sido las evoluciones de sus principales preocupaciones en pintura?

—A través de esos personajes, le repito, buscaba lo más profundo de mí, al tiempo que buscaba el desvelamiento de un enigma geográfico. El tuerto López fue entonces un hallazgo y un remedio. Me atrajeron su aparente desdén y su buidez impiadosa. Imagínese usted el asunto. Entre tanto poeta fregándole la paciencia al crepúsculo, aparece este desmitificador sin contemplaciones. Nos enseña a ver y querer de veras. Pero a su personalísima manera, poniendo en acción una recia ternura. Eso fue el tuerto López. Me dediqué, con todo el ahínco de la juventud, a asaltarlo y desmenuzarlo por muchos lados a la vez. Me interesaba agotarlo como lección. Mientras lo gozaba como crítico del adormilamiento burgués, trataba de descifrarlo como tolerancia reflexiva. Recuerdo de entonces una serie de cartones realizados en guaches y tintas. Me fascinaban sus beatas madrugadoras, amontonándose a la salida de misa en grupitos chismoseadores. Y esos personajes, densos, rigurosamente municipales –el boticario, el juez, el cura, el alcalde, el barbero–, que por primera vez aparecían en su verdadero sitio, delineados sin ninguna clase de afeites. Eran lo nuestro, lo que veíamos diariamente, ascendido al mundo de la palabra, cargados de sorpresa. Descubrí a mucho andar, a mucho aplicarle quereres y entendederas a su labor, que Luis Carlos López era un costumbrista. El más ilustre, sintético y travieso de nuestros costumbristas. Pero que no era un poeta, en el sentido riguroso de la palabra. Esto, le repito, fue al cabo de muchos años de saturada y combativa amistad con su obra. Algunas de esas experiencias conforman mi «Boceto para una interpretación de Luis C. López», que usted conoce. Claro que la labor de López, y así lo reitero en ese artículo, fue definitiva para la toma de conciencia tipológica en que andábamos empeñados. Para nosotros en nuestro país y para muchos exploradores en otras

comarcas del idioma. Esa conducta sinapística de López no nos pudo llegar más a tiempo.

—¿Cree que en Colombia ha existido en alguna época la crítica de la pintura como una actividad seria, honesta?

—Casi existió pero fue insular. Es el caso de Marta Traba. Algunos pudimos no estar de acuerdo con sus objetivos. Pero es necesario reconocer que fue un temperamento honesto y una notable escritora. Era alguien que tenía algo que decir y que lo dijo con el mejor idioma posible. Ya esto, de por sí es, más que valioso, casi exótico en el ambiente latinoamericano. Lástima que no tuviese contrincantes en el estricto terreno en que logró desempeñarse. Desde este punto de vista, ejerció una verdadera dictadura entre nosotros. Existían, para poner un ejemplo escalofriante, adquirentes potenciales de la obra de un determinado pintor que esperaban, para decidirse de verdad, a lo que Marta Traba conceptuara sobre su obra. Incluso hubo una conocida exposición en que las tarjetas fueron retiradas de los cuadros por el ensañamiento con que fue tratada esa obra. Y esto fue, por lo menos, penoso. De haber existido una contracrítica, su labor incluso habría alcanzado más profundidad y rigor. Su labor, en conjunto, fue excesivamente apasionada. El peligro, insistimos, radicó en haber alcanzado el poder único. Y, ya lo sabemos de sobra, el poder absoluto desequilibra absolutamente a quien lo ejerce. No sólo es necesaria la cautela en el juicio. Es incluso saludable. Sobre todo en un país tan inerme en estos asuntos como era la Colombia de entonces.

Usted puede apreciar que en Europa, concretamente en España, país tan temperamental, conviven estilos y escuelas. La sangre nunca llega al río. Figurativos y abstractos, se reparten los favores. Al igual que los neoimpresionistas con los de la más ingenua filiación primitivista. Y esto se debe a que la sociedad está madura no sólo para aceptar sino para estimular esa convivencia. La crítica es mesurada, casi didáctica. No se trata de destruir esta o aquella tendencia. Se trata de explicar los diferentes matices de comunidades vivas, incluso frescas y juveniles a pesar de sus muchas centurias, por cuya internidad sigue fluyendo la tradición. Por eso creo que la verdadera influencia de Marta Traba se hizo más efectiva en el terreno literario —en el cual debemos incluir algunos de sus espléndidos ensayos (espléndidos por la amorosa generosidad y la tersura conceptual que los anima) sobre figuras del arte y las letras de América— que en el de la simple crítica pictórica. En éste, y a pesar de su impronta, su labor fue circunstancial. No olvidemos que puede ser más perdurable su tarea como

poetisa y escritora en general. Ella tenía una respiración más ambiciosa, más vasta.

—¿Quiere de manera especial algunos cuadros suyos? ¿Por qué?

—Los quiero a todos, pero no tanto por cuadros sino por ser los testimonios de durísimas batallas entre mi imaginación y mis habilidades, siempre precarias. Afortunadamente no hay mejor maestro de sí mismo que un aprendiz entusiasta. En esto me ha ido bien. Trato de sacarle el máximo provecho a mis orfandades. No olvidemos, al respecto, que todo conocimiento que adquirimos es siempre, en alguna forma, un conocimiento de nosotros mismos.

—Algunos concluimos que ese magnífico cuadro de Trasmayo con un pez azul provoca unas terribles, inmediatas ganas de comérselo. ¿Hasta qué punto el uso de los materiales, la intención, busca explorar nuestra ancestral sensualidad como pueblo?

—Sí, creo que allí ha quedado algo de mi gula cromática. También del respeto que me produce el vacío. Tal vez, como usted dice, puede encontrarse en él, si lo miramos generosamente (dispuestos a ser cohacedores del cuadro), mucho de nuestra sensualidad como pueblo, de la devorante sensualidad con que vemos las cosas y los objetos en el trópico, en el Caribe especialmente.

—¿Cómo definiría su pintura?

—Como una mezcla de alegría y angustia, de sufriente fantasía y de amor a lo sorpresivo. Es otra de las formas de enfrentarme al terror; de embarrarme con mis orígenes; de gozar-padecer con el esplendor, las limitaciones y las úlceras de mi inocencia. Es aquí donde adquiero, conscientemente, el regocijo de ser un primitivo; de saberme materia pudriente que se sumerge, con erótico frenesí, en otra materia pudriente. De ese combate, estricta y descaradamente sexual, puede salir un cuadro. Por eso mi obra, toda mi obra, es una fusión de tiritante escalofrío y de semen, de sensualidad candorosa y de perplejidad ante el embiste de lo desconocido. Jamás me he sentido tan desarmado, tan a expensas de la desigualdad, como cuando pinto. Es el momento en que cualquier soplo o empujoncito enemigo pueden destruirme. Muchas de mis pesadillas pictóricas tienen la huella de una dentadura terrible.

—¿Cómo conviven en su trabajo la pintura y la literatura? ¿Cómo se armonizan? ¿Qué los separa?

—Es bueno recordar que la alinderación de las artes no deja de ser arbitraria. En el fondo no pasa de ser un recurso didáctico. Las artes están más saturadas de lo que imaginamos. Hay momentos en que la arquitectura es música y la pintura es arquitectura. Además la poesía, como siempre, lo rige todo. Cualquier acto creativo tiene que ser regido, íntimamente controlado, por la poesía. Es su condición fundamental. Ella, la poesía, es el enlace secreto de todas las artes. ¿Podemos imaginar una catedral, una sinfonía o una escultura sin la esencia vatídica? Sería imposible. Prácticamente nacería muerta. Partiendo de esta base, no he encontrado ninguna dificultad en suturar mis elementos expresivos. A la hora de la verdad, obedecen a un mismo ritmo, se influyen mutuamente al intercomunicarse. La pintura, para aclararme un poco, me ha dado una conciencia artesanal que procuro llevar a sus últimas consecuencias. Y me ha enseñado la humildad, la buena humildad. La que nos obliga a atenernos a la maceración y al pulimento de nuestras facultades. La artesanía –entendida como constancia familiar con la materia, como oportunidad física de laborar con los propios enigmas– es un punto de partida que nunca te defrauda. Podrás extenuarte o fracasar en uno o varios intentos. Pero de todo ello te ha de quedar una experiencia siempre rica. Nunca se fracasa, después de todo. Por eso hay que analizar, con igual severidad, indiscutibles derrotas y discutibles victorias. Cada una atesora una lección. Lo que interesa es acercarnos, lúcida, metódicamente, al lugar en que brota nuestro deseo comunicante. La verdadera alegría, la que queremos compartir con el resto de los hombres, radica en ser fieles a ese llamado. En la ejecución de la tarea, en su indeficiente ejecución, es donde nos realizamos. Lo otro, son metas más o menos alcanzadas, más o menos decepcionantes. Alguien dijo que, sabiéndonos lejos de la perfección, no nos preocupemos, pues no la alcanzaremos jamás.

—¿Qué opina de la pintura latinoamericana actual?

—Los grandes nombres –Tamayo, Obregón, Guayasamín, Matta– ya rindieron su jornada. Hagan lo que hicieron, ya alcanzaron su techo expresivo. Ahora viven de las rentas (o de los rescoldos) de su imaginación. Eso es explicable y humano. Incluso indispensable para el necesario relevo. Imperativamente, tenemos que asistir a la incursión de las nuevas falanges pictóricas. Especialmente las integradas por los herederos de Pollok y Dubuf-

fet, en el área del «arte bruto» norteamericano. Del otro lado, los afiliados a la corriente inglesa de Bacon, el moderno tenebrista. Todo esto parece obedecer a un violento, a veces protestativo, reencuentro con la realidad. Se pretende (estamos enfocando algo inmediato y vivo, siempre cambiante, susceptible de engañar y engañarse. Por eso se requiere aquí más del husmeo y el pálpito que de la crítica) aprovechar la violencia expresionista y el rigor (y el secreto albedrío) del abstraccionismo. También un verismo mágico, paralelo al de la nueva ficción, se hace patente en las últimas búsquedas del arte *pop* y del arte *naïf*. Como hasta ahora no han prosperado en América Latina los sistemas de pensamiento –me refiero a disciplinas cogitativas, a cierto tendencioso rigor a pensar el mundo económico, matemática o filosóficamente que, a lo mejor, podrían sernos ajenos a lo que, en esencia, perseguimos como conjunto o simplemente innecesarios ante nuevos (tal vez más fecundos) e ineludibles planteamientos–, se espera que sea en la plástica (en la que incluyo novela, cine, arquitectura, urbanismo) donde, al margen de escuelas, recetas y mercados, alcance a aflorar la esencia creadora de nuestro continente.

—*Picasso.*

—Alguien llamó a Picasso (pero también lo han hecho con Eisntein y Chaplin y con Joyce) nuestro contemporáneo capital. Para mí, es el primer gran pintor de la América nueva, el que nos insufló una respiración atlántica. Por eso fue un insaciable saqueador. No se detuvo ante nada. Junto con la dichosa lumbre mediterránea engulló amuletos y máscaras tribales y se puso, bocarriba, a aplaudir con los pies en el atrio carcomido del Partenón. Era un ogro y lo sabía. Por eso no ocultó las dimensiones de su apetito. Fue tan descarado y obsceno que podríamos resultar (ya vemos que a cualquiera le ocurre) interminables al hablar de él. Pues es, también, el último de los altamiranos. El que pintaba primero el bisonte o el ciervo para tenerlos mágicamente cobrados antes de cazarlos como piezas. Es, pues, un pintor arcaico y el abanderado de la escuela de París. Y, además, un compendio. No hay sector estético que no haya fecundado. Era un toro padre, un semental violento y oscuro, lleno de celo. Además, y a su manera, era un amoroso. Cuentan que no había trocito de madera o de piedra, que llamara su atención en sus paseos, que no se llevara a su taller, a su cubil, en este caso a su nido. Era también una urraca. Picasso es insoportable por no podérsele abarcar. O terminamos con él haciéndonos los desentendidos o corremos el riesgo, siempre, siempre, de llover sobre mojado.

El periodo Cartagena

—¿Qué ha sido Cartagena para usted, para su obra?

—Cartagena, me refiero a su parte histórica, me ha hechizado siempre. Le dedico en *Celia se pudre* un sector de gran protagonismo. Fue el orgullo de un imperio y eso no se borra. Queda allí, en sus balcones y sus muros, en su habitante. Es también una ciudad que navega. Muchas veces al día el mar la embiste y zarandea. Huele a cangrejo y heliotropo. Su apasionada inmóvil-movilidad es igual a la de la pantera replegada para saltar y destruir. En su encogimiento se encierra toda la elasticidad y el peligro del salto. Sus muros sudan con la pasión y la dulzura de las rosas. Está viva y nos contempla (nos perdona) con la arrogancia de quien, siendo moldeado por la muerte, ha convertido su decrepitud en victoria sobre la muerte. Por eso, desafortunadamente, es también la presa más apetecida del turismo.

—Hablando de López, ¿usted cree que el poder de avivar la esperanza es indispensable a toda gran poesía?

—Toda verdadera poesía, aún la más aparentemente desolada y amarga, termina por conducirnos a la esperanza. Atravesar las tinieblas puede ser la forma más activa de encontrar la luz y merecerla. Me refiero a esa porción de luz que estamos en capacidad de alcanzar, y muchas veces reconocer, como seres necesitados del consuelo y la compañía de la palabra.

—En Cartagena conviven un tiempo usted, Clemente Manuel Zabala, Gustavo Ibarra y Gabriel García Márquez. Al margen de recientes mitomanías sobre grupos y capillas aparecidos en Colombia, ese es, por méritos muy propios, un período valioso no sólo para la literatura sino para la cultura costeña y colombiana. ¿Cómo fue esa relación?

—Yo diría que fue una relación entrañable. Nos veíamos diariamente, comentábamos lecturas comunes, paseábamos. Zabala, a quien cariñosa y respetuosamente llamábamos el maestro, fue una especie de aglutinante. Era un hombre-lámpara. De esos que, aun permaneciendo en silencio, siguen iluminando. Era parco. Se dejaba oír de vez en cuando. Era, más que un hombre culto, un periodista de la cultura. En este punto, se mantenía minuciosamente informado. Gustavo Ibarra fue nuestro joven maestro. Sin lugar a dudas, fue una de las cifras más cultas de nuestra generación. Pero

esa cultura tenía el don de ser irradiante, de operar fraternalmente. Para mí, su amistad fue un hecho providencial.

—¿Cómo lo recuerda?

—Zabala, por sobre todos sus otros atributos, fue un grande amigo. Aquel con quien contabas para todo lo esencial en tu vida: para escuchar a unos cumbiamberos, para preparar un plato regional, para tomarte unos tragos, para deleitarte con un trozo de literatura. Mantenía sus sentidos alertas y carecía de prejuicios alinderantes. Estaba vivo y por eso no rebasó nunca la verdadera juventud. Y eso es muy difícil. La mayoría de las existencias trabajan a medio vapor. Están únicamente capacitadas para ir a una determinada hora del día a un determinado sitio de la ciudad para usar una determinada parte de su alma. Era, en el más hondo sentido de la palabra, un hombre libre. Por eso su tránsito es inolvidable.

—Allí en Cartagena se inicia, en notas de prensa, el desembrujamiento de la realidad costeña, de su esencia. Notas sobre las guerras civiles, el tedio, la muerte, los mitos. En fin, un periodismo visionario y en mi opinión sin igual en mucho tiempo.

—Buscábamos las claves de nuestra realidad. Yo recuerdo algunas notas sobre veteranos de la guerra civil de los mil días que hice entonces. Mi infancia estuvo llena de caballos y batallas. Mi tío Eneas fue el responsable. Había hecho, como capitán, la campaña de la costa atlántica con Uribe. Este general era el mito hogareño. Su retrato estaba allí, en la parte más visible de la sala. También el de Gaitán Obeso. Los relatos de esas experiencias de mi tío, que entonces era un joven de 19 años, me hicieron descubrir una parte de esa realidad: que yo, herencialmente, era el nieto de ese tema y que la guerra civil condensaba una serie de cosas: el lujoso pero endémico desgaste de la energía nacional; la búsqueda de un sosiego comunal, hasta entonces inalcanzable por la vía parlamentaria y oposicionista; el oleaje de varias generaciones sacrificadas como secuela de la guerra independentista, de la guerra grande. A través de las evocaciones del tío Eneas sentía bullir el país, su profunda desesperanza, la angustia por no haber encontrado, ni tenerlos a la vista, sus rumbos definitivos. Cuando tuve oportunidad me dispuse a hacer una especie de periodismo intemporal. Algo en que toda aquella desazón tuviese cabida, al tiempo que me ofrecía la oportunidad de ponerme en contacto, de compartir esos temas, con posibles lectores. Me interesaba, como le dije antes, entender la histo-

ria como un contacto somático con lo real. Con lo real de mi geografía. Saber, por ejemplo, cómo olía una alacena nuestra bajo un techo de palma y entre unas paredes de boñiga de vaca. Cómo todo el trópico se confabulaba para acelerar la madurez de una fruta o endurecer un pedazo de bollo limpio en el rincón de esa alacena. Quería desentrañar esa forma veloz, inmisericorde, en que el trópico muerde y destruye en un mismo instante. Después, en Europa, he descubierto otro tipo de olor. Es el olor de las estaciones acumuladas, de lo que envejece, en una penumbra de piedra, de lo que cuenta con mucha ternura y complicidad del tiempo para alcanzar su añejamiento. Ese periodismo que intentaba hacer estaba, pues, urgido por angustiosos interrogantes. De la forma en que se deshace el fruto pasaría a la forma en que el sudor deshace un rostro frente a nosotros. Era la forma más certera de explicarme un entorno.

—*Ustedes recibieron a Dámaso Alonso en Cartagena.*

—Dámaso Alonso llegó de pronto, precedido de su gran fama, como un embajador literario de España. Estaban frescos su rescate de Góngora y sus conferencias y lecciones sobre el siglo de oro. Pero a nosotros lo que realmente nos interesaba era su último libro de poesía, *Oscura noticia*, que entonces abanderaba el sector más penitente de la poesía española. También la riqueza de sus charlas. Pero su trato personal fue superior a todo. Zabala fue quien nos puso en contacto. Dámaso y su mujer conformaban una pareja de primer orden. Recuerdo que nos pidió una muestra de lo que hacíamos. Le llevamos los cuentos de Gabriel. Quedó impresionado por la concisión y la maestría de que ya era poseedor.

—*La relación con García Márquez fue tan profunda, hubo tal comunidad de intenciones, que usted escribe una columna sobre el poeta César Guerra Valdés, intención suya, y García Márquez la firma. ¿Cómo hicieron con ese poeta que nunca vino?*

—Era un juego, aparentemente. Necesitábamos un personaje que, al mismo tiempo que fuera un valor humano de primer orden, estuviera insuflado de cosmopolitismo. Una especie de aleación de Barba Jacob, Neruda y César Vallejo. Fue algo más que una travesura. Era la necesidad de fundir la adivinación y la síntesis. Algo en que estuviese prefigurado el futuro poético de nuestro idioma. César Guerra Valdés no tuvo, pues, necesidad de llegar. Ya se había instalado en el deseo de nuestra generación.

El periodismo: pureza y despojo

—Sus telones de fondo son el inicio y la madurez de una verdadera revolución en el periodismo colombiano, aunque apenas comience a estudiarse. ¿Qué ha sido para usted el periodismo?

—Creo que esto se debió a que ya entendía el periodismo, el comentario periodístico, como la oportunidad de convertir el suceso, de cualquier índole, en una avanzada de la mejor literatura. También estábamos conscientes de su peligro. De estarlo alimentando con vivencias sanguíneas, con trozos irrescatables. Por eso es un ejercicio de gran pureza y despojo. Y altamente peligroso, repito.

—Temas, preocupaciones y búsquedas formales salen del periodismo y se cuelan en su poesía o en su pintura, y viceversa. ¿Cómo ha sido la relación del periodismo con estos dos frentes de creación?

—Todo es poesía. Todo es periodismo. Sentir y comunicar es una misma acción tanto para un poeta como para un periodista. Es la profunda necesidad de compartir de que ambos están urgidos. Muchos de mis poemas –«El habitante destruido», «Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa» o «Preludios a la Babel derrotada», por ejemplo– son documentos periodísticos. Y muchos de mis comentarios periodísticos, –como «Cartel para pegar en una esquina», «Un resplandor en los retratos» o «Los mapas están vivos»– son poemas. O por lo menos así los concebí. Con mi pintura también estoy dando datos, noticias urgentes sobre cualquier ángulo de nuestra realidad interior o exterior.

—En 1954 dijo que «los grandes escritores contemporáneos, en especial los novelistas, no son otra cosa que maestros del reportaje» ¿De qué manera, en su caso, periodismo y novela se han ayudado o enfrentado?

—Sí, todo escritor notable es en el fondo un gran reportero. Siempre estará dando noticias de ese gran suceso que es la vida. Por eso también es un notable chismoso. Desmonta la anécdota en forma tal que no deja intersticio sin indagar, sin exponer a la plena curiosidad. Y eso es chisme, pero chisme del mejor rango. Del que le abre los ojos al hombre, lo sacude y compromete con la intensidad de su contorno o de contornos más remotos. Pero también hay que anotar que esto es así desde que existe la novela. Los dos más grandes reportajes que se han escrito sobre el mar y sobre la san-

gre en el mar son *La Odisea* y *Moby Dick*. Y mire el tiempo que los separa para unirlos. Mire también qué jugosos reportajes sobre la España picaresca encontramos en *Guzmán de Alfarache* y en *El Buscón*. O ese suntuoso periodismo con que Tolstoi nos informa sobre la Rusia zarista. Del *Quijote* ni se diga. Es pura cámara en movimiento. Dostoyevski es uno de los más sobrecogedores evangelistas del periodismo. El único con garra para haber asistido, y sacado de él conclusiones imprevisibles para la compasión, del duelo amoroso de Judas con Cristo, por ejemplo. Y no hablemos de Thomas Wolfe o de Erskine Caldwell, con sus tremendos documentos sobre las llagas del poder, la miseria y el dinero en la sociedad norteamericana. Todo eso es periodismo de primera mano, periodismo de alcurnia.

—*¿Por qué no ha escrito cuentos?*

—Volvemos a caer en lo del alinderamiento de los géneros. La novela puede ser la suma de muchos cuentos. Un cuento puede ser una novela. El relato, una condensación de ambas. Para mí, *La muerte de Iván Ilich* –que, según los archiveros de la crítica o de la historia literaria, puede ser un cuento largo o una novela corta– es, así, lisa y llanamente, uno de los dos o tres grandes momentos del relato en todos los tiempos. Lo mismo que ocurre con *Una rosa para Emily*. A lo mejor, un buen día amanezco alinderado en cualquiera de estos géneros. Quién quita.

—*Muchas notas de su periodismo son relatos. Pueden, incluso, ser publicados como tales. ¿Va a seguir publicando relatos?*

—Como decimos los campesinos, esa pregunta es a mi abono, pues con ella usted confirma lo que he venido diciendo. Lo que sí es seguro es que seguiré insistiendo en eso. Es la forma de purificar mis herramientas de expresión.

La poesía, la gran partera

—*¿Cuándo comenzó a escribir poesía?*

—Desde que empecé a leer a Julio Verne y a Salgari. Dumas, con sus espadachines petimetres y sus marquesas intrigantes también, por carambola, tuvo su parte en el enredo. Trataba, desde entonces, de codificar mis

sentimientos. Pero, claro, uno empieza a tomar la cosa en serio, a descararse de verdad, a partir de los dieciocho o veinte años.

—¿Qué poesía se escribía entonces en Colombia, en América?

—Empezábamos a despegar de la influencia modernista, pues Darío señoreaba todavía un buen sector de la sensibilidad española. Tuvimos noticia de Barba Jacob, García Lorca y Neruda casi al mismo tiempo. Después Antonio Machado, Miguel Hernández y Vallejo. La antología *Laurel*, recopilada por el poeta mexicano Xavier Villaurrutia, fue de suma importancia. Jorge Guillén, Cernuda y Aleixandre nos llegaron poco tiempo después. No llegaban a nosotros por razón de su edad o de su posición antológica. Llegaban con alguna intermitencia, en revistas o suplementos literarios de otros países, que conseguíamos en redacciones de periódicos o a través de algunos amigos viajeros. El piedracielismo tuvo haberes muy positivos para romper la inmovilidad. Nos comunicó una nueva estrategia para atacar la metáfora, mayor libertad y frescura para manejar la palabra. También el conocimiento de Whitman y Éluard. O la poética de Stephen Vincent Benet, Edgar Lee Masters, Claudel. Esa era la atmósfera.

—Su primer libro de poesía, Rostro en la soledad, *señala precursoramente el que sería un tema primordial de la literatura latinoamericana. Sin embargo, usted ha dicho que* Tránsito de Caín, *el segundo libro, es más importante. ¿Qué lo hace más importante?*

—Tal vez lo que dije –y quiero aprovechar esta ocasión para aclararlo– es que el poema «Cuatro estancias a la rosa», de los dos que conforman ese libro, me parecía mejor logrado que algunos poemas de *Rostro en la soledad.* Pero la conducta de ese primer libro me dejó una impronta definitiva. Todo lo que he hecho hasta ahora, incluyendo la obra narrativa, tiene allí su centro. En *Rostro en la soledad* echaba anclas en lo real, en lo cotidiano inmediato, en lo que solicita directamente nuestros sentidos. Era una poesía ávida de explicarse, con los mismos vocablos con que nos desenvolvemos conversacionalmente, la cabellera de la amante o la suscitación fugaz, el ceño del amigo, los casi audibles quejidos del animal humano entre la hostilidad de las cosas, entre el abandono (por esencial inconexión) con sus semejantes. Era una poética interesada en los olores, colores y sabores de lo real. Batallando en la pura línea de candela de lo cotidiano. Una especie de testimonio del hombre como centinela de lo inmediato, de su aquí, de su ahora. Por eso me parece el más unitario de mis libros. Un

escritor, lo he repetido siempre, no puede contar sino con una familia de obsesiones. Después de todo, no escribimos más que un libro.

—Su poesía señala rumbos, muchas veces, a sus otros frentes de creación. El tema de la abuela y la casa, así como el del burócrata y la ciudad, aparecen primero en la poesía y luego son desarrollados en la novela. ¿Cómo ha sido este proceso?

—Es lo que vengo diciendo. El escritor, como todo expresador en cualquier otro frente, no hace otra cosa que ir royendo y masticando sus temas, profundizando en ellos, encontrándose como animal sintiente. Mientras más purifica sus temas, más afina su obra en totalidad, más se aproxima a la médula de sus cuatro o cinco interrogantes. Hacer lo contrario, es sumergirse en falsas tinieblas.

—Es evidente que su poesía, como lo señalaba García Márquez en 1951, trae de regreso los conflictos del hombre a la poesía colombiana. Se provoca «pánico en casa» y hasta críticos tan celebrados como Hernando Téllez parecen no entender lo que sucede.

—Era lógico que el estímulo viniera de Gabriel. Andábamos en lo mismo, recorriendo el mismo camino. Para él no había dudas sobre cómo y dónde se estaba fraguando el asunto. El pánico que se produjo –si podemos llamar pánico a algunos enjuiciamientos entre presurosos, divertidos y señoronamente escandalizados– era, más que otra cosa, el secreto temor a encontrarse, de súbito, con nuestra dura e insoslayable realidad. Siendo lo que de veras somos desde nuestro oscuro principio: animales ateridos, inexplicados para los demás y para nosotros mismos, zarandeados por el absurdo. En esos poemas husmeábamos las cabeceras de un miedo ancestral, pretendíamos conectar con los fundamentos de nuestro suplicio. Esta inocencia, así, de frente, tuvo, como era lógico, que producir reacciones diferentes. Ahora, a casi cuarenta años de distancia, me lo explico perfectamente. Nosotros aparecimos en una sociedad aparentemente joven pero ya maliciosamente abonada por el retoricismo. Nuestras arterias creativas estaban obturadas por la reiteración imitativa. El país se glorificaba a sí mismo, a su tautológica mentira, en sus gramáticos, en sus payasos, operáticos, grandilocuos, en los ceremoniosos testaferros de una tradición que no nos perteneció nunca. En las tertulias capitalinas se pavoneaba un elitismo de pacotilla con sus miembros interdisfrazados de lo que más conviniese: de bardos griegos o románticos, de esteticistas de similor o de ensayistas de ni me acuerdo.

Era el nuestro un país manejado por cagatintas envanecidos de ser los aduaneros de las buenas formas en la literatura y en la vida. Caballeros que se saludaban en latín mientras pisaban la tribulación, el grito a duras penas silenciado de problemas que estaban a punto de estallar. El 9 de abril, por ejemplo, nos sorprendió en estos pavoneos. Imagínese usted, hágame el favor. Y ante ellos, de repente, como quien dice en el verano, se les aparece una especie de troglodita recordándoles cosas tan simples, tan candorosas, como el deber que tenemos contraído con la carga de tripas y huesos que soportamos. Un hombre que les recordaba que el sexo, a más de hambre del instinto, es búsqueda o necesidad de reinventar a Dios como la reflexión; que escuchar el mugido de la soledad en nuestro esqueleto es más hondo y certero que escuchar el deliquio de una musa entre columnas de cartón piedra. En fin, que lo que produjo el malestar a que usted se refiere fue la inocencia a secas, la carga somática de nuestros vocablos.

Teatro argentino 2001

Osvaldo Pellettieri

El interés de este trabajo es el de observar la situación actual de nuestro teatro y analizar la evolución de la escena nacional en el marco de una crisis económica, social y política inédita en el país.

El presente sólo puede ser explicado con relación a un pasado inmediato y su proyección en el futuro. Nuestro sistema teatral tiene una densidad propia cuya evolución, aún con ritmos variables y discontinuos, mantiene un carácter permanente. Es por eso que tendremos en cuenta las variantes pero también las cristalizaciones (Pellettieri, 1990: 11-13).

Si tuviéramos que señalar una constante dentro de la historia de nuestro teatro (y este hecho es extensible a numerosos países de Latinoamérica parecidos al nuestro), podríamos decir que ésta es el realismo. La tradición realista en nuestro teatro sería, según términos de Braudel (1958: 75-110) un fenómeno de la «larga duración». Así, por lo menos hasta hoy, los intentos por parte de nuestros teatristas de alejarse de la senda realista han concluido no en un regreso, ya que en historia ningún retorno es posible, pero sí en una síntesis entre las apropiaciones de procedimientos modernizadores de los campos teatrales de los países centrales y la tradición realista. Ejemplos de lo dicho son los textos de Roberto Arlt en la década del treinta llevados a escena por Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo o el derrotero que ha seguido el teatro de Griselda Gambaro, desde las puestas absurdistas de Jorge Petraglia en los sesenta, hasta los estrenos de Alberto Ure de los setenta a los noventa.

Para poder referirnos a la puesta actual es necesario, entonces, que nos remontemos a la puesta de fines de los ochenta y noventa, ya que las manifestaciones actuales no pueden ser estudiadas de manera puntual ya que carecemos de la perspectiva necesaria. Sólo pueden ser comprendidas si se les otorga un espesor sígnico mediante el análisis del pasado con el cual se vinculan.

En los sesenta apareció una variante del realismo que denominamos realismo reflexivo que impuso el canon realista-stanislavskiano-strasberiano, iniciado por autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac y directores como Yirair Mossian, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo y Carlos Gandolfo.

Todos ellos configuraron una poética ya con tendencia a la remanencia que, no obstante, continúa vigente en la actualidad. Se pretende trasladar los comportamientos probados del hombre medio a través del «trabajo interior» del actor.

Así, tanto en los noventa como en los primeros años de este siglo, podemos establecer los distintos modelos de puesta de acuerdo a la actitud adoptada frente a dicho canon en las siguientes categorías (Pellettieri, 1991; 1995).

– Las puestas que se presentan como continuadoras del realismo del setenta, canonizado en los ochenta.
– Las que estilizan ese modelo, es decir que se apropian de sus convenciones y las utilizan para sus propios fines estético-ideológicos.
– Las que parodian el modelo realista.

El teatro actual, de principios de siglo, se mantiene dentro de esta clasificación aunque, por supuesto, ha habido variantes, continuidades y también contaminaciones. Todo dentro de un panorama cultural, social y político que aparece como cada día más oscuro y que tuvo también a fines de los 80 su correlato institucional: el acceso al poder de Carlos Saúl Menem, la concreción de la denominada «posmodernidad indigente», la venta lisa y llana del país, la entrega de nuestro patrimonio, la realidad como «espectáculo», el aumento indiscriminado de la pobreza, la desindustrialización, los negociados, la corrupción. Un panorama desalentador en el que la relación entre teatristas y Estado se deterioró más y más (a pesar de la Ley del Teatro, que estableció la creación del Instituto Nacional de Teatro que subsidia a los grupos emergentes, que el gobierno de Menem no tuvo más remedio que aprobar por la presión del campo teatral, luego de vetarla).

Las tendencias iniciadas en los ochenta y los noventa (el teatro de la parodia y el cuestionamiento, el teatro de resistencia y el teatro de la desintegración) ocupan hoy un lugar importante en el campo intelectual. La puesta realista estilizada sigue vigente, aunque se percibe como levemente cristalizada. En cuanto a la puesta realista tradicional podemos decir que su remanencia está mucho más acentuada. De todos modos, y a pesar de lo afirmado anteriormente, los procedimientos realistas se hallan presentes en todas las puestas, aún en las más cuestionadoras al modelo.

Pasemos ahora al análisis del año que terminó en cada una de esas tendencias:

a) Continuación del realismo de los setenta:

Aparecen en los textos espectaculares una serie de significantes escénicos que funcionan como índices de la mencionada continuidad: una bús-

queda total del ilusionismo cuyo objetivo central es el de proporcionarle al espectador la sensación de estar presenciando un hecho real, borrando los límites entre la ficción escénica y el referente a través de signos actorales y escenográficos en función de los contenidos implícitos en el texto dramático. En suma, un desarrollo dramático confeccionado en función de una tesis realista. Lo interesante es que ya esta forma, que comenzó siendo puramente testimonial, aparece hoy en espectáculos comerciales como *La Bernhardt* de John Murrell con Alicia Berdaxagar y Jorge Suárez dirigidos por Eduardo Gondell o *Variaciones implícitas*, de Eric-Emmanuel Schmitt (con dirección de Sergio Renán y actuación de Oscar Martínez y Fernán Miras). Esta textualidad también se incluyó en el teatro de arte oficial del Complejo Teatral de Buenos Aires, que dirige Kive Staiff, un histórico del realismo progresista, representada por textos como *Cianuro a la hora del té*, de Pavel Kohut, dirigido por Leonor Manso y actuada por Juana Hidalgo e Ingrid Pelicori, y de textos «clásicos» del teatro argentino como *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, dirigida por Luciano Suardi.

Otro histórico del teatro realista, el autor Roberto Perinelli, estrenó *Hombre de confianza*, dirigida por Julio Baccaro. Pero, sin duda, el estreno más esperado de esta tendencia fue *Pingüinos* de Roberto Cossa, la figura del realismo actual desde los años sesenta. Fue un fallido intento renovador cuyo artificio central está constituido por el cruce de la realidad presente y la realidad evocada en un mismo espacio-tiempo escénico de nuestra juventud de clase media. Busca mediante la armonización de los signos de la escena –la dirección, la espacialización– crear una atmósfera fragmentaria, de cruce pero con la limitación para el cambio que significa una textualidad firmemente anclada en lo real.

Finalmente, dos puestas de neta ortodoxia realista que se convirtieron en éxitos de público fueron *La bestia en la luna* de Richard Kalinosky con dirección de Manuel Iedvabni y actuación de Manuel Callau, Malena Sola y Martín Slipak y *El cerco de Leningrado* de José Sanchís Sinisterra, con la actuación de dos figuras fundamentales de nuestro teatro, Alejandra Boero y María Rosa Gallo, con la dirección de Osvaldo Bonet. Se trata de puestas tradicionales absolutamente cristalizadas que si bien están dentro de los gustos de un público amplio son residuales dentro del sistema.

b) Estilización del realismo para fines ideológicos propios

En este grupo de puestas la más representativa fue *El juego del bebé* de Edward Albee con dirección de Roberto Villanueva y la actuación de Norma Aleandro y Jorge Marale, que llamó la atención de un círculo de

público porteño interesado en ver «teatro serio» abierto a los cambios estéticos del teatro de arte. El resultado fue un realismo poético mezclado con recursos absurdistas y la semántica beckettiana a la Albee, que suma esta vez la característica posmoderna de fusionar ficción y realidad.

Dentro de esta tendencia se presentaron también *El día que me quieras* de Juan Ignacio Cabrujas con dirección de Julio Baccaro, *Israfel* de Abelardo Castillo con dirección de Raúl Brambilla, *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki con dirección de Laura Yusem, *El Sr. Puntila y su criado Matti* de Bertolt Brecht con dirección de Claudio Hochman, *El sueño y la vigilia* de Juan Carlos Gené con dirección del autor, *En la columna* de Griselda Gambaro bajo la dirección de Helena Tritek, *Amanda y Eduardo* de Armando Discépolo con dirección de Roberto Villanueva, *Cuarteto* de Heiner Müller con dirección de Daniel Suárez Marzal, *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen con dirección de Alejandra Ciurlanti.

En ellas no se transgrede el canon realista pero se producen focalizaciones e intensificaciones en los distintos niveles del texto espectacular. Se mantiene la tesis realista de los textos pero se busca probarla a través de un simbolismo que universaliza los conflictos y que responde al horizonte de expectativa de un público informado. Cuando los textos son ambiguos y no presentan tesis –como es el caso de *Cuarteto*– estos directores tratan de aclararlos en la puesta, de encauzar su pluralidad para que el espectador perciba un mensaje unívoco y descifrable.

c) Parodia del modelo realista

Son las que parodian al canonizado modelo realista, utilizando, al decir de Mijail Bajtin (1986: 179) «la palabra ajena en sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir nuevos propósitos opuestos. La palabra (en este caso la escena) llega a ser arena de lucha entre dos voces». En el período del teatro porteño que analizamos se han dado de tres formas:

1. Puestas que tienen su origen estético e ideológico en la neovanguardia del sesenta, refuncionalizadas por la mezcla con la deconstrucción posmoderna, concretando una puesta opaca que se presenta a sí misma como un enigma a desentrañar para el espectador. Dentro de esta tendencia debemos destacar, desde los noventa hasta hoy, el estreno de *Mujeres soñaron caballos*, a Daniel Veronese. Continuador de la neovanguardia de los años sesenta que se había cristalizado en los setenta, Veronese ha incorporado procedimientos de la primera fase de dicho género, pero con «renovacio-

nes» que lo alejan de ser un mero epígono. Su concepción del hecho teatral como un espacio de crisis de la «verdad realista» hace que su textualidad pueda ser percibida como una fusión productiva para nuestro teatro. En *Mujeres soñaron caballos* se puede observar que Veronese, tanto en su rol de autor como de director, evoluciona respecto de su modelo en tres puntos fundamentales: 1) la concepción posmoderna de los textos y de las puestas que le permiten establecer una relación no conflictiva con nuestro pasado teatral al que recupera de manera crítica; 2) El carácter fragmentario de sus textos que contrasta con la relativa ilusión de realidad de los textos de la neovanguardia del sesenta y que repercute en su concepción de la puesta en escena y, fundamentalmente, 3) el escaso grado de determinación entre texto y puesta: Veronese no sólo concreta, al dirigir, sus textos como guiones sino que ellos son en sí mismos guiones, debido a la escasez de indicaciones escénicas que permiten la libre interpretación por parte de los potenciales directores.

2. Puestas de parodia y cuestionamiento al teatro serio: cuestionan la puesta realista que «siempre quiere decir algo», cambiar la realidad, hacerse cargo del testimonio. Durante los ochenta y los noventa se produjo un verdadero auge de este tipo de espectáculo a través de grupos como La Banda de la Risa, Las Gambas al Ajillo, Los Melli y, entre otros, Los Macocos, y actores como Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.

En todos los casos prevalecía el tipo de puesta en escena intertextual o de mezcla: se aplicaban procedimientos provenientes de la historieta, el circo, el video-clip, la leyenda y la creación colectiva y el objetivo básico era polemizar con el ilusionismo tratando de imponer el puro juego y su consiguiente efecto cómico. Hablamos en pasado porque casi no quedan espectáculos ni grupos de este tipo de teatro, salvo Los Macocos, que estrenó en el 2001 *Los Albornoz*, en la que alternan parodia y crítica social en un intento por hallar nuevos caminos para su poética tardíamente envejecida.

3. Puestas del teatro de la desintegración: nos referimos a *Gore* de Javier Daulte, con dirección del propio Daulte y *La escala humana*, del mismo Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián y otros textos y puestas como *La fuerza de la costumbre*, de Thomas Bernhardt, con dirección de Pompeyo Audivert, Andrés Chaparro y Marcelo Mangone.

Nos parece interesante destacar las dos primeras: se trata de puestas lúdicas e irónicas, parodian al género policial de la novela negra en el caso de *La escala humana* y a la ciencia-ficción en *Gore*. Lo hacen cuestio-

nando la causalidad lógico-temporal de ambos géneros que despojan de las explicaciones que aclararían el sentido de los textos. Desintegran, así, el policial negro y la ciencia-ficción. Estos autores-directores toman entre otros préstamos del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico; con la diferencia de que ya no pretenden demostrar nada, creen que el sentido del texto es absolutamente arreferencial y que lo debe aportar casi exclusivamente el espectador. El personaje sólo «dice» el discurso, está desconstruido y psicológicamente desintegrado.

Conclusiones: Raymond Williams sostiene que es más fácil acceder a las claves sociohistóricas en los momentos de renovación de un sistema de convenciones. La posmodernidad marginal en la que nos hallamos inmersos ha eliminado la polémica, signo de la modernidad: en ella tradición y novedad conviven sin conflicto. Las formas del pasado son recuperadas y refuncionalizadas, y se intenta mediante la fragmentación de la tradición teatral, crear una contracultura opuesta a las tendencias dominantes (el realismo).

Los teatristas conscientes de su situación marginal recurren a estéticas y espacios igualmente marginales, a «lo viejo», a una cultura del desecho. Las formas teatrales emergentes hallan su base y su fundamento en lo fragmentario, en lo olvidado por la cultura dominante, en lo desplazado. Desde los noventa se viene produciendo una apertura del mercado de bienes simbólicos que ha permitido que en nuestra escena puedan convivir sin conflicto géneros teatrales históricamente opuestos o contradictorios y que estéticas olvidadas recuperen su valor. Es por ello que el intercambio de procedimientos se está produciendo con cierta facilidad. En nuestro campo intelectual teatral la recuperación del pasado responde a cuestiones tanto estéticas como políticas. Frente a lo que Josefina Ludmer denomina «saltos modernizadores», a la asimilación generalmente acrítica de los modelos económicos e intelectuales de los países centrales, el teatro argentino pretende, mediante la refuncionalización de su propio pasado, encontrar su identidad cuestionando los modelos hegemónicos. No se trataría de negar la modernidad teatral de los sesenta sino de ponerla en crisis, de incorporarla de manera crítica.

Finalmente, esta síntesis del teatro porteño en el 2001 estaría incompleta si no cruzáramos nuevamente la serie literario-teatral y la serie social: hacia fines de año estalló el campo de poder con el derrumbe del gobierno de Fernando de la Rúa (depuesto por la «pueblada» del 20 de diciembre). En los dos años de su desafortunada y vergonzosa gestión no hizo más que

profundizar la distancia ya mencionada que había establecido el gobierno de Menem, entre teatristas y Estado: entre otras decisiones, no respetó el presupuesto del Instituto Nacional de Teatro que prevé la ley del teatro. Lo recortó más y más hasta terminar con el grotesco «corralito» en el que fueran a parar también los dineros de la gente de teatro.

Cabe hacer notar que durante el año la crisis fue derribando proyectos y funciones teatrales que sufrieron la encerrona económica y el clima social de creciente disgregación. A pesar de todo y del «olvido» estatal, nuestro teatro sigue en pie.

Bibliografía

BAJTIN, M., 1987: *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México: FCE.

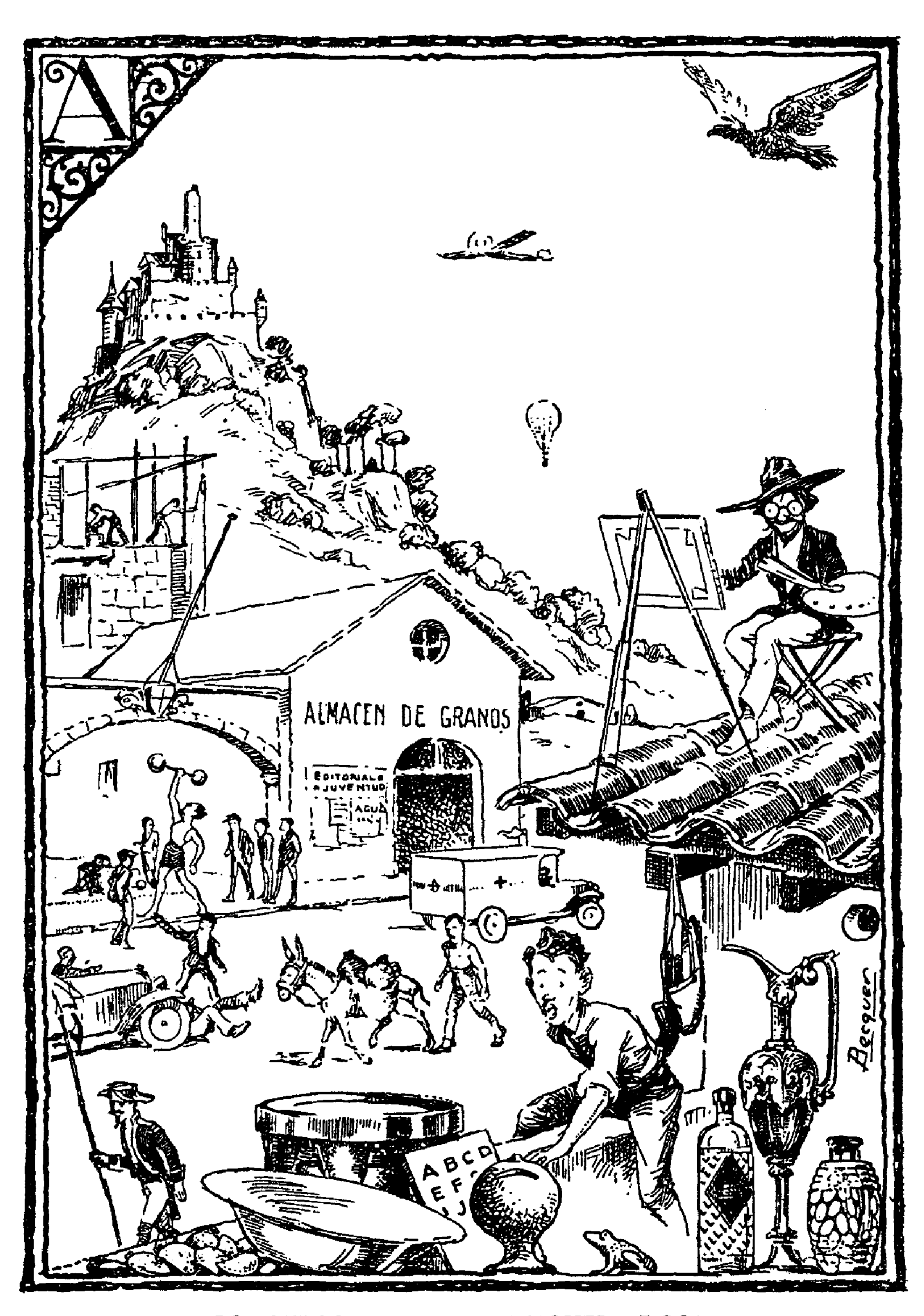
BRAUDEL, Fernand, 1958: *Historia y ciencias sociales: la larga duración*, Cuadernos Americanos, año XVII, vol. CI, n.º 6, México.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1990: *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.

–, 1991: «La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia», *Latin American Theatre Review*, nº 24/2 (Spring): 117-131.

–, 1995/6: «Teatro argentino 1995: una puesta en transición», *Apuntes*, n.º 10 (primavera-verano): 108-117.

WILLIAMS, Raymond, 1980: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.



CONCURSO ALMANAQUE NOVELA ROSA

Entrevista con Ángel González García

Eva Fernández del Campo

El libro *El Resto,* galardonado con el Premio Nacional de Ensayo 2001, es, en palabras de Ángel González (Burgos, 1948), un compendio de lo que ha ido publicando y contando por ahí; toda una serie de textos para catálogos, conferencias y artículos de revistas realizados entre 1989 y 1999 que han sido ordenados, anotados y editados por Miguel Ángel García Hernández; una historia del arte del siglo XX discontinua, fragmentaria, hecha de retazos, de vislumbres que nos muestran al historiador del arte convertido en artista. *El Resto* no es una historia convencional del arte, sino una historia de lo que no se dice; no de lo que sobra, como algunos han querido entender, sino de lo que falta, de lo que nadie se ocupa, de lo que permanece soterrado, latente bajo la máscara de la historiografía artística convencional. Como indica el subtítulo del libro, *El Resto* es *una historia invisible del arte* y, como el propio Ángel González dice en el prólogo citando a Paul Valéry, «todo el resto es... ¡literatura!». *El Resto* recrea el mundo de la creación artística a partir de lo que se elude, de los desechos; nos permite ver nuestro arte fecundado desde afuera, desde la marginalidad, salirnos de la tiranía de la convención diciendo lo que no se dice, a través de una serie de fogonazos de lo invisible. Como en un haiku japonés, en *El Resto* hay pensamiento pero también sensación, conciencia de la tensión y de la transparencia que existe entre el arte y la vida.

La mirada crítica y aguda, la osadía de utilizar en su discurso cualquier tipo de fuente por muy extravagante que pueda resultar, la sensibilidad hacia todas las manifestaciones artísticas y el impecable estilo literario de Ángel González han dado lugar a un discurso personalísimo y a una singular manera de escribir y de hablar sobre arte que abre un mundo de insólitas posibilidades y ofrece la oportunidad de una nueva y refrescante mirada sobre la crítica y la historiografía artística.

Esta entrevista tuvo lugar en Pego el 26 de enero de 2002, un día espléndido en que los almendros empezaban a florecer en la costa alicantina y las frutas maduras hacían ya combarse las ramas de los naranjos. Subiendo desde el litoral a través de los humedales que conducen a la casa donde

desde hace nueve años vive Ángel González, no he podido menos que recordar las palabras que Van Gogh escribiera a su hermano Theo desde Arles; palabras que escuché en varias ocasiones en boca de Ángel siendo alumna suya en la universidad y que hoy cobran un especial sentido porque tengo la impresión de que esta casa de La Marina Alta se ha convertido para Ángel González en el lugar para volcarse en la creación, en el refugio para compartir con los amigos unas «casa, huerta, celebraciones acaloradas y sobremesas indolentes» que cualquier lector entenderá rápidamente como parte esencial de su discurso. La casa ha sido también, como para Van Gogh, «un retiro para rehacerse y recobrar la calma y el aplomo», el lugar que ha transformado al urbanita empedernido, a un protagonista de la llamada «movida madrileña» de los años ochenta, en un hombre sosegado que confiesa sentirse ahora con ganas de trabajar, con fuerzas para escribir y que, invitándome a sentarme en el patio de atrás de la casa, bajo el emparrado donde se filtra la luz de este delicioso día, confiesa: «¿Cómo no voy a escribir aquí?... con esta luz, en esta huerta. Aquí el trabajo se hace solo».

—Empezaste dedicándote al arte del siglo XVI, y te debemos importantes aportaciones al campo de la tratadística, como tu estudio sobre Francisco de Holanda. ¿Qué te llevó a abandonar ese campo de investigación y a volcarte en el arte del siglo XX?

—No es que cambiaran mis intereses, lo que cambió en realidad fueron mis obligaciones académicas. Yo trabajaba sobre la tratadística del XVI y nunca tuve la oportunidad de hablar de eso en clase; siempre me tocó hablar de arte de los siglos XIX y XX.

—¿De forma que lo que escribes está estrechamente ligado a lo que dices en tus clases?

—Las clases ejercen mucha influencia, te condicionan. El hecho de que acabara escribiendo a su vez sobre arte de los siglos XIX y XX indica hasta qué punto las clases nos hacen cambiar de intereses y cómo determinan nuestro trabajo mucho más de lo que nosotros sospechamos.

—¿Eso significa que si no fuese por tus obligaciones docentes volverías a centrar tus intereses en el siglo XVI?

—Sobre el XVI en particular quizá no. He echado de menos hablar de algo que no sea el arte de los últimos siglos y ahora de un modo mucho más

inevitable porque en la facultad estamos divididos en departamentos separados. Hay un montón de cosas sobre las que a mí me hubiera gustado hablar en clase, por ejemplo de arte griego, dar clase de pintura del Renacimiento o me hubiera gustado también hablar sobre arte oriental.

—Esa valoración de todas las épocas y lugares y las continuas incursiones que haces en otras formas artísticas que no pertenecen al ámbito de lo que conocemos como «Arte de la Época Contemporánea» dan una imagen de ti como estudioso no especializado, que toca todos los campos, que no duda en acercarse a cualquier tipo de fuente, por muy heterodoxa que ésta pueda parecer a priori.

—He procurado escribir sobre lo que no sé. Cuando me llaman para encargarme algo siempre me inclino por aquello sobre lo que no sé nada. He tenido la suerte de no especializarme. No es que tenga nada en contra de la especialización, pero hay un reparo gravísimo que yo le hago a esa situación. Cuando los demás saben o creen saber que tú sabes de algo, sólo te llaman para que te ocupes de eso; yo ahí siempre he procurado ser escurridizo; seguramente tampoco he dado pie a que se me tomara por especialista. *El Resto* es un libro en el que me ocupo de cosas muy heterogéneas. Esto es algo que a mí me complace porque en realidad uno escribe para aprender; antes que para transmitir lo que sabe, para aprender. No, no me hubiera gustado convertirme en un especialista del XVI. Prefiero dedicarme a algo de lo que no sé, pero que me interesa y me intriga. Esta forma de ver las cosas puede resultar muy egoísta, de entrada no pienso que el escritor deba emplear sus energías en transmitir sus conocimientos.

—Pero tú eres profesor. Y yo, que he sido alumna tuya, veo una enorme relación entre las cosas que transmites en clase y lo que escribes en El Resto.

—Sí, las clases son un laboratorio, un lugar donde se fraguan las cosas. Y, al mismo tiempo, la escritura en un laboratorio de las clases. De hecho, entre las cosas que digo en clase y las que escribo (imagino que esto le pasa a la mayoría de los profesores) se produce una interesante y excitante interrelación, una sinergia. En clase te encuentras diciendo cosas que estás pensando, que todavía estás pensando, que todavía no has decidido. Algunos de mis descubrimientos, por así decirlo, algunas de mis «aportaciones», «iluminaciones», las tengo en clase. Me sorprendo en medio de clase diciendo «¡Ah! pues ahora entiendo... esto podría ser así». Yo necesito las clases, son un lugar donde pones a prueba lo que estás pensando.

—Y también un lugar para transmitir, ¿no?, en tu caso, más que conocimientos, inquietudes. Tengo la impresión de que en tus clases lo que haces es «descolocar», «vapulear» a tus alumnos.

—Vapulearles no, creo que no. Descolocarles desde luego, pero es que la gente llega a clase creyendo saber algo sobre la materia correspondiente y, si no sabiendo algo, creyendo saber por dónde van las cosas o, más aún, se hacen una representación muy estereotipada. Es sorprendente que nuestros estudiantes crean que existen cosas como el Renacimiento, el surrealismo (y todavía el surrealismo tuvo un tipo de existencia un poco más plausible porque los surrealistas hablaron del surrealismo).Creen que existe, por ejemplo, el realismo, confunden lo que son convenciones historiográficas con la realidad, creen que esas convenciones, que esos modos de hablar, que esos mecanismos, esos dispositivos metodológicos, son reales. Entonces, claro, en realidad nuestro trabajo es el de descolocarles, el de dirigir la atención hacia lo que importa.

—¿Y qué es lo que importa?

—Lo que importa son un montón de obras de arte que convencionalmente, y hace más o menos tiempo y con mayor o menor intensidad, los historiadores agrupan estratégicamente, bajo rúbricas que son puras convenciones.

—Se ha tachado tu libro de poco ortodoxo, de ir contracorriente y de ser estrafalario. ¿Es precisamente por eso, por intentar huir de las convenciones, por preocuparte de lo que «realmente» importa?

—Bueno, probablemente sí; es mi manera de acercarme a las cosas. Los caminos que tomo producen desasosiego y al fin y al cabo desasosiego es una palabra que no significa más que «el camino más corto para llegar a». Siempre estoy soñando con salirme, con descolocarme yo también. ¡Cómo no voy a querer para mí lo que intento con mis alumnos: no sólo sacudirme los prejuicios, sino también las involuntarias búsquedas de prejuicios!

—Me da la impresión, sin embargo, de que eso es una labor muy a largo plazo. Y que, aunque quede poso y toda una estela, esa forma de ser ha contribuido a crear una imagen de ti extravagante.

—Sí, me da la impresión de que sólo llego a excitar, es decir, a perturbar, no tengo el tiempo para que todo eso resulte más fértil. Muchos de mis alumnos lo único que recuerdan es que soy una especie de «rompepelotas», de excéntrico que parece que se empeña y se regodea en llevar la contraria de la corriente dominante. Alguien me preguntaba hace poco en una entrevista ¿Usted se dedica a llevar la contraria, va contracorriente siempre, no? Y yo le contesté: no, los que van a contracorriente son los demás. Me da pena que mis alumnos no tengan el tiempo suficiente para caer en la cuenta de que yo sigo la corriente, de que intento utilizar la fuerza de la corriente.

—En cierta ocasión te oí decir que envidiabas las clases de Joseph Beuys, que te gustaría tener más contacto con los alumnos, incluso cocinar para ellos, como hacía el artista alemán.

—Yo creo que el marco estándar de contacto entre alumnos y profesores en la universidad española es desastroso, a diferencia de la universidad anglosajona, que cuenta con un sistema de tutorías y un *campus* que favorece el contacto personal, con una estructura y una organización de sus instituciones académicas específicas que favorecen el contacto físico; quizá aquí esto pueda darse más en ciudades pequeñas, donde te encuentras al estudiante en un restaurante, en un bar, en la calle, pero en Madrid es raro que puedas seguir charlando con los estudiantes cuando acaba la clase.

—El Resto *es un libro sobre las vanguardias artísticas que a algunos ha resultado provocador.*

—Buena parte de lo que se ha dicho sobre cubismo, dadaísmo o surrealismo no me parece fiable. Por lo general se trata de estereotipos heredados, de prejuicios que han sobrevivido durante mucho tiempo. Contrariamente a lo que se cree, el discurso sobre las vanguardias artísticas es mucho más estereotipado que el discurso sobre la pintura del siglo XVI por muchos motivos, de entrada por una cierta desconfianza, porque no hay una absoluta convicción acerca de la bondad y pertinencia de todo esto ; parece que todo esto ha sido aceptado bajo presión, de manera que nadie intenta tampoco pensar mucho por su cuenta, la gente se limita a repetir lo que se ha dicho ¡No vaya a insinuar, dejar ver o traslucir que él, en realidad, no se siente muy identificado con todo eso!

—¿De dónde partes entonces en El Resto *para hablar sobre el arte de las vanguardias?*

—De entrada, de olvidarse de lo que se ha escrito. Si yo tengo que ponerme a escribir sobre algo, de entrada renuncio a leer lo que han escrito mis colegas, porque si leo lo que se ha escrito, lo más probable es que yo me vea condenado a pelearme con ellos. Entonces, ¿cómo empiezo a aprender? Yo creo que hay dos caminos para entrar en territorio artístico desconocido: conocer la obra y, en segundo lugar, algo sobre lo que yo no dejo de insistir y que puede parecer una obviedad, pero luego es algo que no se cumple, que es conocer las fuentes. Un historiador debe conocer los textos, los documentos originales, por supuesto, lo que se dijo en la época. Lo que pueda estar diciendo un historiador norteamericano sobre un artista que estoy estudiando no me interesa, entiéndeme, no lo estoy despreciando, prefiero no saberlo, porque yo insisto en que para mí el imperativo principal es aprender y casi te diría que divertirme. El primer camino, el de contemplar las obras de arte, en clase está gafado, está gafado porque nosotros lo que vemos no son obras de arte sino unas reproducciones fantasmagóricas.

—¿A través de esas fuentes recuperas «el resto», lo que le falta al arte?

—Exacto: lo que falta. No lo que sobra. En *El Resto* lo que he hecho ha sido buscar en la basura lo que le ha sido quitado al arte, el «resto» no es más que lo que ha sido restado, no en el sentido de sobra, sino en el sentido de resta. He venido insistiendo a lo largo de varias entrevistas en que *El Resto* no es lo que sobra sino lo que falta. Y lo que falta es casi todo. El arte se ha visto sometido a un terrible proceso de desposesión en los dos últimos siglos. Este siglo está marcado por la experiencia terrible de millones y millones de personas que han sido desposeídas de todo. Estoy leyendo ahora un libro de Viktor Klemperer, un filólogo alemán judío que fue testigo de este gigantesco proceso de desposesión, y cuenta algo de lo que yo no sabía nada: que incluso a los pocos judíos, entre los que él se contaba, que pudieron sobrevivir (él estaba casado con una aria) les quitaron no sólo su profesión, sus posesiones, sus amigos y familiares, en definitiva, lo que había sido su vida, sino que les quitaron también los animales de compañía... sus perros, sus gatos. Fíjate lo que dice.

(Y mientras Ángel lee el párrafo en que Klemperer denuncia la crueldad del hecho y pide que se levante una horca contra los criminales, Vlady, su perro, se restriega a nuestros pies y nos mira cómplice).

—En tu libro lo que haces no es tanto ensalzar la obra de arte, su valor estético, como hablar de la vinculación del arte con la vida.

—Claro, posiblemente porque doy por supuesto que el arte es la expresión más alta de la vida. Una crítica que se me puede hacer y que yo me hago constantemente es que en las cosas que escribo no llego a hablar propiamente de arte, sino que me limito a abrirme paso por la selva de convenciones, estereotipos y mentiras. Digamos que ocupo tanto tiempo en abrirme paso por ese basurero, ocupo tanto tiempo en buscar lo que le ha sido quitado al arte, que no sé si al final lo consigo reintegrar. Sí, este es un reproche que yo mismo me hago, pero creo que los tiempos exigen de entrada este trabajo de aproximación y desbroce. En muchos de los textos que se incluyen en el libro dedico mucho tiempo a despejar el panorama, situar los problemas, a recolocar las cosas. Pero cuando he tenido ocasión de extenderme más (por ejemplo en los textos sobre Carlos Alcolea o sobre Juan Navarro Baldeweg) intento construir, o, más bien, intento reactivar lo que la obra tiene como fuente de vida. No solamente me dedico a descolocar o a recolocar, ahí he tenido tiempo para poder hablar de una manera más emocionada y espero que emocionante. Claro, aquí debo decir que parto también de una equívoca y engorrosa identidad que es la del historiador del arte. Siento en mí ciertos imperativos de historiador: documentar mis fuentes, atenerme a la cronología. Quizá soy más historiador que otra cosa, y esta especie de resistencia, de prolongación del momento en que yo debería chocarme con las obras de arte y hacer que saltaran chispas, quizá yo retraso exageradamente todo eso. Necesito un poco de espacio y un poco de tiempo; y en estos últimos años me encuentro con fuerzas, con ganas de escribir más largo.

Pero volvamos a este tema tan escabroso de la vida. Se han hecho muchas bromas sobre la tentación de identificar arte y vida por parte de algunas vanguardias. Es fácil hacer bromas sobre unos sueños, sueños candorosos, sobre esta aspiración de identificar arte y vida, pero, ¿qué otra cosa podría ser el arte sino, en efecto, la más alta expresión de la vida? Yo creo que el arte es la cosa más grande, más extraordinaria que los hombres se traen entre manos, que se han traído entre manos desde siempre. De entrada, el ser humano es un sujeto artístico; aquello que nos caracteriza, que nos identifica, que nos distingue de nuestros primos hermanos los animales es esta extraña tarea, este extraño grupo de tareas a las que llamamos arte. La más alta expresión de la vida humana es el arte y el arte se conserva vivo en recuerdo de una humanidad no exageradamente sometida a las poderosas y devastadoras instancias presuntamente humanas. El arte es un reducto donde todavía encontramos armas contra la religión (porque la religión es posterior al arte, y el éxito de la religión viene de haberse apropiado de los recursos, de los poderes, del arte). El arte es la más alta y noble expresión-realización de la vida. Yo no sé, si no, qué otra cosa podría ser.

—El arte como expresión de la vida con mayúsculas, pero también de la vida privada, íntima, de tu casa, tus amigos, tus perros.

—Sí, todo eso es muy importante para mí. Yo tengo poca estima por cosas como el arte político. No entiendo por qué los artistas se han otorgado funciones críticas, por qué el artista tiene que ser quien ponga al descubierto las fechorías de los políticos o las miserables intrigas de los comerciantes. Qué duda cabe de que hay artistas extraordinarios, soberanos, que se han hecho una reputación de tales poniendo al descubierto esas lacras y miserias, iluminando los aspectos más horribles de la vida humana. Pero yo creo que el arte ha de recrear fundamentalmente sensaciones placenteras, y ahí estoy totalmente de acuerdo con Juan Navarro Baldeweg, una persona con la que he pensado tanto en alto, a quien debo tanto y de quien he aprendido tanto. El arte no es más que una estrategia corporal, es aquello que recrea las maravillosas sensaciones de estar físicamente en el mundo. No siempre son luminosas, ni mucho menos, también las hay dolorosas y sombrías, la vida de los hombres está hecha también de muerte y de dolor. Pero no creo en un arte deliberadamente abocado a descubrir simplemente las artimañas de quienes buscan nuestra perdición, a denunciar. ¡Nuestro pobre cuerpo!, nuestro cuerpo, que es encrucijada de sensaciones físicas, de sensaciones mundanas, es el lugar donde las figuras, las maravillosas y prodigiosas figuras del mundo se encuentran, actúan e interactúan. Ese cuerpo habría sido por tanto doblemente avasallado: por aquellos que lo avasallan en efecto, y por aquellos que denuncian su avasallamiento olvidando que su tarea principal sería reintegrarlo al mundo. Sí, el mundo es terrible y hay artistas que lo único en que están empeñados es en recordarlo; pero yo digo que su sola visión me produce rechazo. A mí me gusta Matisse, me gusta Bonnard, me gusta la pintura de flores y hay gente que se desespera, se irrita, piensa que lo digo como forma de provocación.

—¿Por eso te ha interesado tanto el arte japonés y el momento en que comienza a darse a conocer en Europa, a partir del último tercio del siglo XIX?

—Claro, porque Europa absorbe, asimila y solicita aquello del arte oriental que más contribuye a la tarea dominante de todo aquel pueblo. Uno de los principales motivos por los que yo me he interesado tanto en los últimos tiempos por el arte del siglo XIX y del XX es porque creo que en estos dos últimos siglos hay artistas, como Picasso, que tienen una clara conciencia de que el arte debe ser fundamentalmente celebración de la vida,

que se dedican a exaltar las sensaciones que van asociadas a la experiencia física de todas las cosas maravillosas del mundo. El arte como un instrumento de regeneración de los sentidos, como un arma para la regeneración de ese cuerpo devastado por el capitalismo.

—Un ejemplo que puede ser muy representativo de la manera en que «descolocas» y «recolocas» las obras de arte y en que destacas esa función de «celebración de la vida» que tienen es el texto que dedicas al Cuadrado negro *de Malevitch, una obra emblemática del arte de nuestro siglo, un cuadro aparentemente aséptico, desmitificador de la transcendencia del arte.*

—Puede dar la impresión de que Malevitch es un artista que podría pintar con plantillas industriales, limitarse a dar manos de color estándar. Pero el *Cuadrado negro* es bastante más que eso. Hay una cosa muy importante, y es que se está abriendo, se está craquelando. Es decir, esta asepsia, esta competencia técnica, esta especie de neutralidad de la imagen, el hecho de que pueda ser reproducida exactamente en una imprenta, se está derrumbando. El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* no es ese que vemos reproducido en la imprenta; el *Cuadrado negro* se está rompiendo, se está abriendo. Y lo maravilloso del asunto es que está apareciendo algo debajo. Es menos asténico de lo que pensábamos, no es una conclusión fulminante y destructiva de la tradición figurativa o un paradigma conceptual que se base en una especie de interacción entre sujeto y objeto que conserva intacta la identidad del sujeto y la identidad del objeto; hay algo que se mueve detrás. Este cuadrado negro está ocultando algo, está obturando algo que ahora comienza a percibirse. Está llegando luz del otro lado.

León Felipe*

Alejandro Finisterre

León Felipe había abandonado su cómoda situación como agregado cultural de la Embajada de la República Española en Panamá y profesor de literatura española en la Universidad panameña, para hacerse presente en España en aquellos difíciles momentos.

En la Alianza de Intelectuales Antifascistas nos informan que se reúne en tertulia todas las tardes en el hotel Florida y allí aparecemos con nuestros trajes negros y nuestras chalinas rojas. Habla Rafael mientras yo reparto a los tertulianos volantes con los manifiestos de la ADEIP: «Venimos en representación de la Asociación de Idealistas Prácticos –soy el presidente y Alejandro el secretario general– para darte la bienvenida a Madrid y pedirte que tengas la bondad de ofrecer un recital de tu poesía pues la juventud necesita conocerla y desgraciadamente no está difundida en España como debiera. Por si aceptases, hemos reservado el teatro de la Zarzuela para el próximo domingo [efectivamente, esa misma mañana habíamos ido a este teatro y logrado que el «responsable» nos lo cediese para el recital del gran poeta que, sería innecesario decir, no conocía: *milagros* de la situación y de la impresionante Asociación de Idealistas Prácticos].

León Felipe, muy serio, con la sonrisa cómplice de los demás miembros de la tertulia: «Tratándose de la Asociación de Idealistas Prácticos, no puedo negarme». Y así es como el autor de *Versos y oraciones de caminante* se vio comprometido, eso sí con agrado, a dar el primer recital de su poesía en Madrid, primero después de su histórico debut como poeta en el Ateneo (noviembre de 1919). Aquella tarde compartían mesa, mesas, bueno, veladores, entre otros, Pablo Neruda en cuya casa vivía León Felipe, Rafael Dieste, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Margarita Nelken, Luis Cernuda, Arturo Souto, José Moreno Villa, José Gutiérrez Solana, Lorenzo Varela...

Ante mi *acentuado* acento galaico (v. la. r.), mi paisano Rafael Dieste: «No puedes negar que eres gallego»... «¿Poeta?» (señalando con la vista mi chalina y mis dos mamotretos que –obstinado cazador de esquivas liebres estrenantes– siempre llevaba a punto por si saltaba alguna). Yo: «Escribo

* *Fragmento de las memorias inéditas*, Bajo vientos, mareas y pechelingues.

teatro». Interviene otro paisano, Arturo Souto, no sin sorna dirigiéndose a Dieste: «Mira por dónde tienes ocasión de apadrinar a un dramaturgo de porvenir... y gallego», mientras a mí me informa: «Es el director de la compañía en cooperativa *Nueva escena* que comienza a operar en el teatro Español». Dieste: «¿Puedes dejármelas? Aunque te anticipo que tardaré bastante en leerlas, pues la cooperativa acaba de nacer y durante algún tiempo no podré ocuparme más que de ella»... Vi el cielo abierto. ¿Habría llegado la ocasión tan esperada?

Después de la tertulia, como la iglesia del Carmen estaba a un paso, me acerqué con Sánchez Ortega. Tenía curiosidad en conocer su actual estado. Las puertas del templo se encontraban cerradas y a nuestras reiteradas llamadas nadie contestaba. Nos acercamos a la calle de Tetuán en donde estaba (y sigue estando) la entrada a la sacristía y a la oficina del párroco. Allí sí alguien salió a abrir: era el P. González, «el confesor de la reina» (quien, recuerden, me fue señalado por Pepe Olmeda cuando estaba detenido en una capilla-prisión de la iglesia) y al que había salvado la vida Pedro Luis de Gálvez y habían encargado de la custodia de la iglesia del Carmen.

A los pocos días «Nueva Escena» estrenaba en el Español *La llave*, de Ramón José Sender, *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti, y *Al amanecer*, del propio Dieste, lo que probaba lo muy atareado que en efecto andaba mi ilustre paisano.

A partir de entonces visitamos a menudo a León Felipe, que no desdeñó generosamente darnos una charla en la ADEIP (chez mini ateneo «Salud y Libertad») en uno de nuestros «sábados culturales» ni compartir con nosotros al final un muy frugal cocido de guerra.

Mientras fue huésped de Neruda lo visitábamos en su «Casa de las Flores», en Argüelles, y luego en la residencia de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, a donde al fin se trasladó a vivir como ya lo habían hecho, entre otros poetas, escritores y artistas, Rafael Alberti y María Teresa León que allí dirigían y preparaban la publicación de la revista *El mono azul*.

A éstos, a María Teresa y a Rafael, les había escrito Juan Ramón Jiménez muy interesado en recibir la revista y los dos tenían mucho cuidado en enviar sin falta al futuro nóbel cada número recién salido.

Es bien conocido que Juan Ramón era tan buen poeta como gran chismoso capaz de poder levantar o hacer correr la más increíble injuria o venenosa calumnia por un simple berrinche.

En uno de los números de *El mono azul* a mediados de octubre [1936] se daba noticia de la llegada al Madrid en guerra de León Felipe y con este motivo se condenaba a aquellos intelectuales españoles que habían huido al extranjero (y Juan Ramón lo había hecho nada más comenzada la contienda). He aquí un párrafo de esta crónica:

> *Como digna y altísima réplica a lo que de sí dicen con su conducta algunos intelectuales, marchándose de España en estos momentos, León Felipe, el poeta por nacimiento, por poesía y por vida, regresa ahora a España. Regresa ahora desde Panamá cuando se le brindaba allí una posibilidad de reposo, de descanso en su vida de incesante movimiento, de incesante afán poético angustiado. (...) Significa también su saludo a la nueva España, a la España que León Felipe quiere reintegrarse para ejemplarizar a los desertores, a los que vergonzosamente huyen.*

Juan Ramón se encontraba a la sazón en Cuba donde acababa de recibir una andanada similar escrita por Juan Marinello, el insigne poeta cubano, en la cima de su prestigio intelectual y moral por aquel entonces, fundador del Consejo Mundial de la Paz, refiriéndose al enfrentamiento de las dos Españas, de los dos crónicamente antagónicos bandos y donde, para irritación del hipersensible vate de Palos de Moguer, el autor de *Liberación,* «de pasada», ensalzaba a León Felipe:

> *Ya sabemos que poetas y ensayistas de menos hondura que León Felipe dirán ahora con voz satisfecha que su conciencia vigilante ha traído el milagro, que son ellos los responsables de la vieja escisión. Cabría preguntarles si una semana antes de estallar la revuelta cavernaria habían dado muestra de esa conciencia, si el día anterior al levantamiento fascista no andaban distraídos en la caza de la imagen impenetrable y dados a la busca de virtuosismos exclusivos. Estos escritores, fueron, hasta la víspera misma de la tragedia, representantes perfectos de la corriente aristocrática y extranjerizante, usufructuarios cabales de la tendencia antipopular y defensores, hasta que el pueblo quiso y pudo, de un arte minoritario y desvitalizado. Hasta que el pueblo pudo y quiso, en arte como en política, fueron sus enemigos embozados.*

Era más que suficiente para emberrenchinar contra León Felipe a Juan Ramón que ya tenía escrito anteriormente con su dosis de desdén: «Estoy seguro que yo hubiera podido llegar a ser un Víctor Hugo español, o por lo menos un León Felipe» (ver *Guerra de España*, Seix Barral, Barcelona, 1985, donde se cita el anterior párrafo de Marinello y apareció la muy grave calumnia que el autor de *Platero y yo* hizo correr en el exilio y dejó entre los papeles inéditos que luego Ángel Crespo recogió para publicarla en la citada *Guerra de España*). Escribe Juan Ramón:

> *En Cuba supe, por testigo de vista, que durante la Guerra León Felipe se refugió en la Embajada de México, donde protestaba de todo envuelto en el gran abrigo de pieles* [no era un abrigo de pieles sino un chaquetón largo

de caza con cuello de piel] *del Duque de T'Serlaes asesinado, y jactándose de ello con vociferación y bromita.*

O sea que, según él, León Felipe había dejado su cómoda situación en Panamá y atravesado el Atlántico para *refugiarse* en la Embajada de México quizás buscando la compañía de los falangistas y los militares antidemócratas que atestaban la sede de la representación diplomática mexicana (esos sí necesitados de *refugio*) y estando invitado como estaba y como estuvo por Pablo Neruda a su alegre y confortable Casa de las Flores madrileña (¡?).

Es proverbial el cuidado con que, palabra a palabra, Juan Ramón Jiménez escribía, por eso merece la pena examinar algunas de las de estas líneas. Dice que [León Felipe] *envuelto en el gran abrigo de pieles del Duque de T'Serclaes asesinado, y jactándose de ello...* con lo que un escuchante o lector poco o mal avisado creerá que el autor de *Ganarás la Luz* se jactaba de haber asesinado al Duque de T'Seclaes.

No sé si existe o ha existido alguna vez un duque con tal título, y –como diría Umbral– no voy ahora a levantarme para consultarlo. Pero el dueño de tal abrigo quien, según las noticias que tengo, estaba vivito y coleando aunque no en Madrid, era el Duque de Heredia Spínola, propietario del palacio sito en la calle del Marqués del Duero, número 7, que en julio de 1936 fue requisado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas (*tres meses antes de la llegada de León Felipe a Madrid*) con el objeto de destinarlo a residencia de poetas, escritores, profesores y artistas.

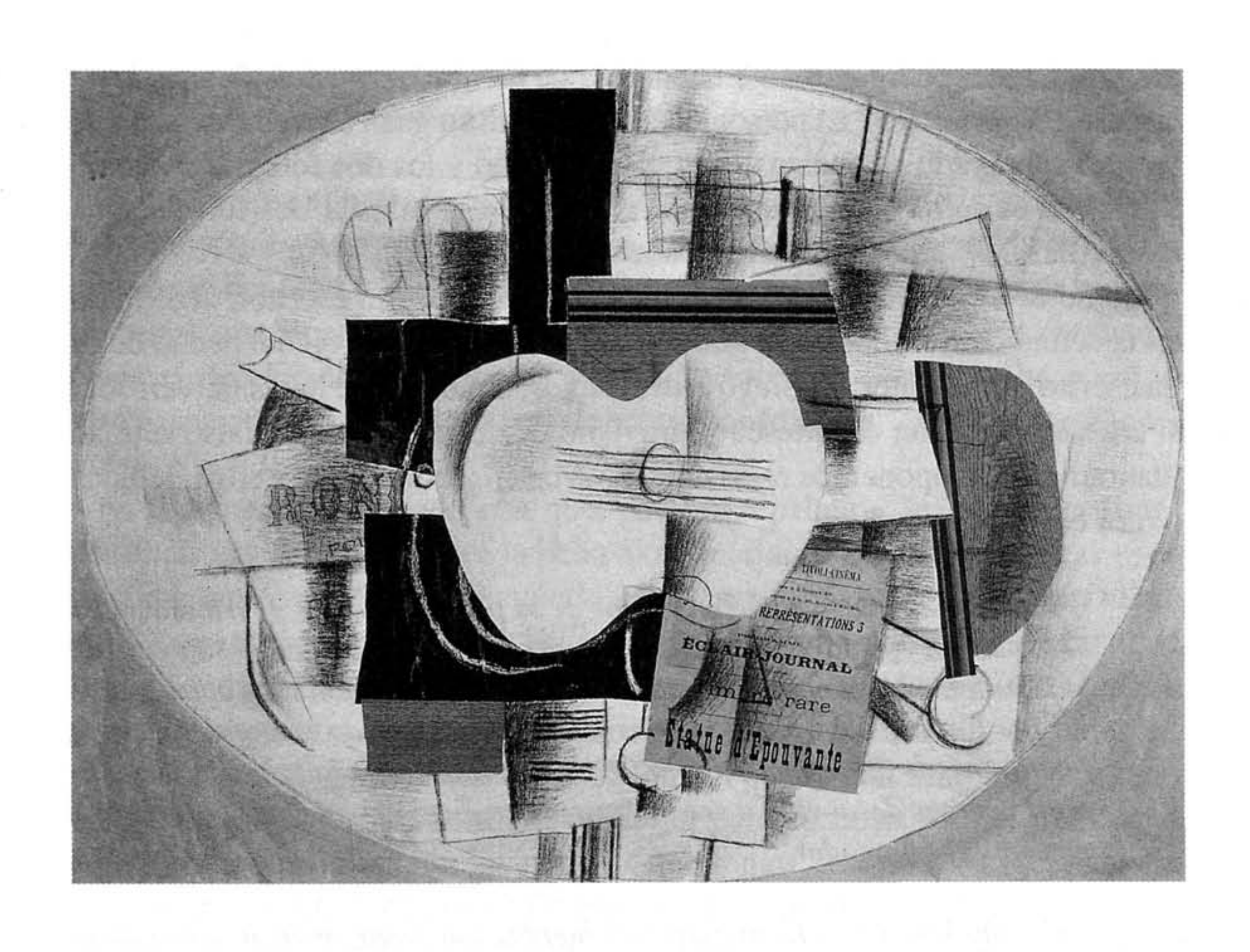
En su muy nutrido guardarropa estaba y siguió estando el abrigo o chaquetón de marras hasta que en otoño llegó a Madrid León Felipe y luego de residir algunos días con Neruda se vino a vivir a esta residencia. Era a finales de octubre, hacía ya frío en Madrid y, con las tropas franquistas prácticamente a las puertas de la capital, las tiendas en donde se podría comprar un abrigo estaban cerradas, y –con el permiso de María Teresa León, que aunque le venía grande se lo había puesto ya para ir alguna noche a las trincheras– comenzó a usarlo.

Me supongo que el tal abrigo habrá agradecido que lo liberasen de su estrecha prisión para poder ventilarse, antes de que lo matase la polilla, vivir a lomos de un gran poeta trotamundos, llegar a ser cosa de importancia para un nóbel y conocer interesantes personajes, como Cappa, el extraordinario fotógrafo que moriría después de la guerra de España en Oriente, y Gerda Taro, su mujer, también excelente fotógrafo, jovencísima, bellísima: «Entraron en el palacio de Marqués del Duero –cuenta María Teresa León– y se detuvieron sorprendidos. Por la escalera palaciega bajaba un engabanado señor [León Felipe] quien solemnemente al llegar junto a los extranjeros, les

preguntó, tocando ligeramente la barbilla de Gerda Taro: *¿Sois felices, hijos míos?... ¿Sois felices?* El personaje, envuelto en su *gran abrigo de cuello de piel* [el subrayado es nuestro], siguió su camino y los dos fotógrafos dando saltos, en el colmo del entusiasmo, gritaron: «La maison des fous... ¡Qué maravilla!... Estamos en nuestra casa».

Me he detenido en la historia del gabán porque algún escritor, algo leído en la actualidad, ha dado a la publicidad la malvada versión del hecho dejada escrito por el autor de *Ciego entre ciegos*, sin cuidarse antes de verificar si era verdad o una canallesca y gravísima calumnia. Pero al falso retraso juanramoniano oponemos estas cuatro *veras efigies* de León Felipe debidas a otra clase de nobeles:

> Vicente Aleixandre: *Fue un cantor de su patria en horas de tribulación y desde su voz española se dirigió al hombre entero como amigo supremo de la liberación humana. Y todavía, al cumplirse su ciclo, obtuvo como pocos ser por fin (como en sus principios) el íntimo y dolorido cantor del hombre interior, signo que tampoco le faltó, porque él acertó a lo largo de sus diferentes etapas de su vida a ser intérprete completo del humanismo más responsable y abarcador.*
>
> Camilo José Cela: *León Felipe, el hombre que supo fundir la vida con la poesía, es el espejo en el que los hispanohablantes del mundo entero, que formamos legión, debemos mirarnos siempre como en vivo y mantenido paisaje de honestidad y valor. El aroma de autenticidad que exhala la poesía del hombre a quien hoy rendimos homenaje dimana de esa simbiosis de que les hablo, de ese no saber dónde termina el hombre y empieza el poeta porque poeta y hombre fueron siempre una y la misma cosa.*
>
> Octavio Paz: *Querido León: ¿Qué decirte? Tu ejemplo me ha servido siempre –aun en los momentos en que más parecía alejarme de ti– tú eres de los pocos que piensan y* saben *que la poesía no sólo está en el poema sino en el poeta = poema vivo, y tú no has entregado a la poesía, ni la has vendido, ni la has guardado en casa: «La poesía debe ser hecha entre todos», dijiste.*
>
> Pablo Neruda: *Para mí no son superhombres los inhumanos, sino los superhumanos: en ellos reside la gradación de la grandeza. Y León Felipe fue superhumano, extrahumano, hecho de la argamasa de la humanidad entera. Estaba hecho de muchas páginas. Era un infolio joven y amarillo en que todos los versículos, los aprendizajes, las referencias, la sabiduría y la ternura, estaban perceptiblemente escritos en su gesto.*



Georges Braque, *La Guitare Statue d'épouvante*, 1913

Georges Braque, el legado de un grande

Carlos Alfieri

Por la sobrecogedora limpidez de su obra, por el ejemplar equilibrio que siempre guardó entre la coherencia y la constante expansión de su propuesta estética y por la profundidad de la revolución plástica que protagonizó junto a Picasso y que en él convivió a lo largo de su trayectoria, sutilmente, con un cierto orden clásico, Georges Braque es uno de los grandes pintores del siglo XX. La espléndida exposición antológica que tuvo lugar este año en el Museo Thyssen-Bornemisza constituyó una ocasión inmejorable para confirmarlo.

Ya extinguida la centuria pasada, ya convenientemente estabilizados los aportes de las vanguardias históricas, transcurridos casi cuarenta años desde la muerte del artista, resulta estimulante acercarse a sus cuadros y sus esculturas y comprobar que nos siguen hablando con la pureza de la primera vez. No deja de sorprender el hecho de que la muestra del museo madrileño haya sido la primera ampliamente representativa del conjunto de la obra del pintor francés realizada en España. Tal vez la costumbre de ver su nombre asociado al de Picasso como integrante del genial binomio creador del cubismo, contribuyó a diluir un tanto, sin justificación alguna, los rasgos de su presencia. Pero el arte de Braque dista mucho de agotarse en esa hazaña, calificada por el británico John Golding, autor del fundamental estudio *Cubismo: Una historia y un análisis, 1907-1914*, como «el movimiento capital en el arte de la primera mitad del siglo XX» y como «probablemente el más importante y ciertamente la más completa y radical revolución artística desde el Renacimiento».

La retrospectiva del Thyssen, comisariada por Tomás Llorens, conservador jefe de dicho museo, Isabelle Monod-Fontaine, directora adjunta del Centre Georges Pompidou, y Jean-Louis Prat, director de la Fundación Maeght, reunió 50 pinturas y 6 esculturas de múltiples procedencias –Musée Picasso (París), Tate (Londres), Staatsgalerie (Stuttgart), Centre Georges Pompidou (París), Statens Museum for Kunst (Copenhague), Colección M. y Mme. Claude Laurens, The Menil Collection (Houston), entre muchas otras– que configuraron de manera cabal lo esencial del itinerario artístico de Braque, desde sus comienzos como pintor *fauve* (aunque tuvo una prehistoria próxima al impresionismo) hasta sus pájaros y pai-

sajes de la segunda mitad de la década de 1950. La génesis y desarrollo del cubismo no podría haber sido mejor testimoniada. Si *Casas de L'Estaque* (1907) evidencia su claro entronque con Cézanne, la estructuración piramidal del cuadro y la representación facetada del objeto –esos «cubos» que escandalizaron a algunos críticos de la época y que acabarían dando nombre a la nueva tendencia– se van tornando más decididas en *El castillo de La Roche-Guyon* (1909), a la par que el color se va simplificando y atenuando para ceder protagonismo al afán constructivo. Con *Bandola* (1909-1910), *Mujer con mandolina* (1910) o *Naturaleza muerta con arpa y violín* (1911-1912) se ingresa plenamente en el llamado cubismo analítico, caracterizado por la fragmentación extrema del objeto en multitud de planos compositivos entrecruzados, la fusión de figura y fondo, la progresiva reducción de la paleta a unos pocos colores austeros –ocres, marrones, verdes, grises– que aspiran a la monocromía y que establecen entre sí una especie de vibración musical. Se trata de la ruptura definitiva del tradicional punto de vista único que había regido la pintura occidental durante siglos y su reemplazo por una multiplicidad y simultaneidad de puntos de vista que descomponen y reconfiguran el objeto como lo haría la suma de las visiones de distintos observadores o la sucesión de las visiones de un mismo observador. Es una poética de la memoria perceptiva con la que la pintura abandona su pretensión de representación ilusionista de lo real y asume rotundamente su carácter de dispositivo mental. No obstante, Braque nunca deja de lado por completo una conexión con la figuración, presente en estos cuadros a través de detalles explícitos como el brazo y la mano que pulsa la mandolina, algunas formas de instrumentos musicales –curvas y espirales que dialogan con los ángulos rectos– y la introducción de letras y palabras, uno de sus aportes novedosos a la técnica pictórica, al que seguirían la utilización de papeles coloreados –después, trozos de periódicos, etiquetas– pegados a la superficie de la tela –sus famosos *papiers collés*– y la mezcla de los pigmentos con arena o serrín para conseguir espesas texturas, elementos que señalarán el pasaje al cubismo sintético. En éste, encarnado en obras como *Guitarra. «Statue d'Épouvante»* (1913), *La intérprete* (1917-1918) o *«Rhum» y guitarra* (1918) se registra una recuperación del color, crecientemente suntuoso en comparación con el período anterior.

Obras como *Naturaleza muerta con frutero, botella y mandolina* (1930) o *Naturaleza muerta con guitarra* (1936) son perfectos ejemplos de la transformación que continuó experimentando el lenguaje cubista, con la hegemonía de formas circulares y ovoides (con frecuencia, mesas sobre las que se disponen diversos objetos), la aparición de luces y sombras, una

mayor flexibilidad en la composición y el uso de fondos negros. En las bellísimas *Gran naturaleza muerta marrón* (1932), *Naturaleza muerta del gran jarrón* (1955-1960) y, particularmente, *El estudio VIII* (1954-1955), en la que un gran pájaro blanco en vuelo se adueña del cuadro –enigmática figura que habitará el último ciclo creativo del pintor– Braque reconduce hacia una síntesis cargada de sabiduría todas sus indagaciones anteriores. Como una corriente subterránea que nunca dejó de impregnar los cambios en la superficie, algunas preocupaciones centrales se mantuvieron asombrosamente constantes en su trayectoria: la construcción del espacio en el cuadro y la índole matérica de la pintura, que existe en primer lugar como objeto físico autónomo que no depende de la representación de otros, son quizás las principales. En declaraciones recogidas en 1961 por Jacques Lassaigne, el artista explicaba así el primer paso que había dado del paisaje a la naturaleza muerta: «Trabajaba del natural. Eso mismo fue lo que me orientó hacia la naturaleza muerta. Encontraba en ella un elemento más objetivo que el paisaje. El descubrimiento del espacio táctil que ponía mi brazo en movimiento ante el paisaje, me invitaba a buscar un contacto sensorial aún más próximo. Cuando una naturaleza muerta deja de estar al alcance de la mano, me parece que deja de ser una naturaleza muerta y deja de emocionarme». Braque era hijo y nieto de pintores decoradores, de artesanos, y él mismo había sido educado en su niñez en ese oficio; su amor por la pintura como materia estaba anclado en esa primera experiencia. Con muy temprana agudeza, Apollinaire escribió en 1913: «Quizá más que de las novedades que aparecían en los cuadros de Braque, la gente se extrañó de que alguien de entre los jóvenes pintores, sin dejarse llevar por la afectación de los ilustradores, recuperara el honor del orden y del oficio, sin lo cual no puede haber arte. (...) Su arte apacible es admirable».

En los últimos años de su vida Braque pinta paisajes y marinas con una notable síntesis plástica, serenas, concentradas, con capas de pintura leves a veces, densas, grumosas, impregnadas de arena otras. Pero en su «arte apacible» aparecen algunas señales de presagios sombríos: cielos negros, mar negro, botes negros, nubarrones. En *Orilla de mar* (1958) o en *Barca en la arena* (1956) la negrura desborda la superficie pictórica e inunda el marco. En *A todo vuelo* (1956-1961) un gran pájaro negro está a punto de atravesar una especie de magma oscuro, en un cielo terroso y pesado. En su despedida, Braque dejó el mar indescifrable, la incógnita del cielo y del vuelo del pájaro, la tierra tenaz, elemento primigenio y final, transfigurados por su genio hasta su esencia desnuda.

Carta de Bogotá
Tan lejos y tan cerca del cielo

Luis Pulido Ritter

Mientras me acercaba a Bogotá en avión no podía dejar de asombrarme por la sabana bogotana, por lo bien que está organizada geométricamente, y me recordó los paisajes europeos, especialmente franceses, alemanes u holandeses, donde las parcelas de tierras están bien divididas, donde pastan ganados bien alimentados (aunque sea como si fuesen caníbales: las vacas locas). Y, en el caso de Bogotá, que está a 2.460 metros sobre el nivel del mar, el ganado que pasta en esos terrenos es de origen europeo, como Holstein o Limousin, donde llevan una vida tranquila con un clima perfecto.

Esta impresión paisajística de la sabana bogotana, que está rodeada por sus hermosas montañas, creó en mí un cierto estado de bienestar que, de un momento a otro, eliminó de un plumazo todas mis aprensiones con respecto al país y, justamente, como había arribado un domingo al aeropuerto El Dorado, fui sorprendido por una avalancha de ciclistas que circulaban, como Pedro por su casa, por las ciclovías, que comenzó a construir el alcalde Peñalosa, y que continúa el actual alcalde Mockus, para darle a la ciudad el aspecto más tranquilo y placentero del mundo. Y, por lo tanto, no pude evitar acordarme de la primera ciudad europea que visité en mi vida, Amsterdam, y establecí inmediatamente la asociación, porque esta ciudad me impresionó en su día por la cantidad de bicicletas que circulaban en las calles, cosa que era algo totalmente diferente para un joven panameño que venía de una ciudad cuya mentalidad callejera es «¡sálvese quien pueda!» de los coches y, sobre todo, del transporte público.

Fue mucho el esfuerzo que hice para no decirle al taxista que me dejara en una esquina y que yo lo seguiría en una bicicleta hasta el hotel, porque, sin duda, estaba emocionado de seguir a los cientos de bogotanos que montaban placenteramente sus bicicletas en aquel *lovely* día, con un clima primaveral, unas calles muy limpias, y un transporte público como el Transmilenio (cuyo modelo se quiere aplicar en Santiago de Chile) e, irremediablemente, me pregunté asombrado: «¿Esta gente en qué país vive?» Y como ya estamos acostumbrados al viejo ejercicio ecléctico que inunda nuestra vida cotidiana y moderna, fui yo quien terminó preguntándose si había llegado al país de mi destino: Colombia. Miré a mi alrededor

y no tuve más remedio que ver nuevamente, y comparar, la primera página de un periódico europeo, que había traído conmigo, con la impresión de la realidad que estaba viviendo en ese instante, pues, como aquella vez que estuve por vez primera en Amsterdam, tuve el sentimiento repentino de que estaba muy cerca del cielo, sentimiento que se vio confirmado por el sector norte de Bogotá, donde estaba ubicado mi hotel, un sector que está repleto de parques muy bien cuidados, con muchas flores por doquier, sin rastros de estiércol sobre la hierba, y establecí otra asociación con los parques adorables y agradables de Lisboa. Me acosté en la cama con la mayor de las sorpresas. ¿Acaso qué esperaba? ¿Que me recibieran con una bomba en el aeropuerto? ¿Que me llevarían al hotel en un carro blindado? Lo cierto es que, antes de cerrar los ojos, recibí una llamada de mi mujer desde Berlín, preguntándome mil y una cosas sobre el país y, por supuesto, por mi seguridad en Bogotá. Cuando le comenté mi impresión del primer día, sólo escuchaba de ella que reaccionaba con un tono bajo, casi imperceptible, tono que conozco muy bien cuando no me cree una historia porque, si bien le gusta mucho la literatura, tiene el no confesado prejuicio con respecto a los escritores que, de alguna manera, son inventores.

Ya a las seis y media de la mañana tenía los ojos abiertos por el horario trastornado. Lo primero que hice fue tomar el control remoto de la televisión que estaba sobre la mesita de noche y, en contra de la impresión del domingo, pude darme cuenta por la televisión colombiana de que el lunes había amanecido con un bombazo que descuartizó cuerpos a diestra y siniestra, pero no en el sector norte, donde yo vivía, sino en el sur, empobrecido y marginal. En un abrir y cerrar de ojos, la presentadora pasó revista a otros bombazos, a falsas alarmas, y a otras bombas que habían sido descubiertas por los vecinos. Y es que en Bogotá, para no decir en Colombia, la gente, como dicen ellos, «no dan papaya» y, como decimos los panameños, «ponemos ojo al Cristo», que significa estar atento y alertas. Salté de la cama, confieso, con cierta preocupación, pues tenía varias citas de trabajo en la ciudad y, preferiblemente, como así se hizo, recibiría a la gente en el hotel, con los dos alemanes que habían venido conmigo.

En el desayuno no terminaba de comer mis tostadas cuando una secretaria de la recepción vino a mi mesa para dejarme un fax que habíamos recibido de Alemania. Pero, en el traspapeleo, que es típico de las oficinas, estaba entre los papeles un fax de la Embajada Americana, confirmándose la reserva para un grupo de funcionarios. Yo levanté la cabeza del fax y, con mucha tranquilidad miré a mi alrededor, y me di cuenta de que en otras mesas habían otros americanos, jóvenes, con cuerpos bien constituidos, cortes de cabello militares, y me pregunté seriamente si ese debería ser el

hotel donde debería estar alojado dos semanas. Sin dejar de tomar mi café mostré el fax a mis dos compañeros alemanes, que no comprendían una sola palabra de español (y por eso no sabían cómo había amanecido Bogotá), pero sí de inglés y, después de que lo leyeron, uno de ellos alzó las cejas, y dijo: «Wir müssen von hier raus» (Tenemos que salir de aquí).

Me devolvieron y, sin decirnos mucho, llegamos a la conclusión de que lo mejor era buscar otro hotel. Ya habían pasado cuatro meses del 11 de septiembre y, si bien había pensado que estábamos exagerando la situación, lo mejor era levantar toldas, poner pies en polvorosa e irnos a otro hotel con toda la tranquilidad del mundo. Con el fax en la mano me acerqué a la recepción y le dije a la secretaria que, por favor, cancelara nuestras cuentas. Me preguntó sorprendida si había algo que no nos gustaba en el hotel. Le dije que nos había gustado mucho, que la atención era excelente (era totalmente cierto), que las habitaciones eran muy cómodas (habíamos recibido *suites* por sesenta dólares al día) y que la comida era muy buena. Ella me dijo que esperara un momento y, al cabo de unos minutos, salió con la jefa de ventas del hotel, una mujer joven que no debería estar por encima de los treinta años, y cuando le dije que la secretaria había puesto el fax en mis manos por equivocación, y que mis compañeros y yo, por esta razón, no nos sentíamos muy seguros, ella, sin soltar la sonrisa de su rostro, dijo: «Es cierto lo que usted dice. Pero no lo diga muy en alto, por favor».

Salimos del hotel. Ya instalados en otro hotel del sector norte, aunque más modesto, y más orientado hacia otro tipo de clientes, nos sentimos mucho más tranquilos a pesar de que no dejábamos de pensar que de alguna manera habíamos exagerado un poco. No obstante, por mi instinto de seguridad, y también alarmado por los bombazos que había podido escuchar en la televisión y leído en los periódicos, pasé prácticamente dos semanas encerrado en el hotel, sin ir a los lugares de encuentro nocturnos, como bares y discotecas, pues precisamente en uno de estos sitios de otra ciudad, que no está lejos de Bogotá, explotó una bomba causando muchas víctimas. Los únicos días que me permití caminar por la ciudad, sin poder quitarme el sentimiento de inseguridad, fueron precisamente el sábado y el domingo. Y exagero cuando digo por la ciudad. Más bien salí a caminar por el sector norte, esta parte aparentemente tranquila de Bogotá, donde no se ve jugar niños en los parques sin la protección y vigilancia celosa de los padres o las domésticas uniformadas, donde las casas están vigiladas por guardias de seguridad, que le piden a uno sus documentos en la noche

(¡pues bicho caminando es cosa muy extraña!), donde algunos jardines infantiles están protegidos por murallas y cámaras de vídeo.

No puedo dejar de escribir la insatisfacción interior de montarme en el avión de regreso a Europa, aunque, para ese momento, ya sabía que Bogotá sería la ciudad donde regresaría frecuentemente por razones de trabajo. De todas maneras acariciaba el momento de encontrar a mi mujer y a mi hija de diez meses; caminar por Berlín sin tener que pensar si los taxis eran ladrones circulando o no (como muchos bogotanos me advirtieron para que tuviera un taxi fijo, seguro y conocido), aunque viajé en muchos taxis sin el menor problema; salir en las noches sin plantearme el asunto de la seguridad, ¡la bendita seguridad!, que lo persigue a uno hasta en los recovecos más insospechados, porque el mismo bogotano, con sus medidas de seguridad, te lo recuerda todos los días, en los museos, en las oficinas, en los bares, en los taxis, en los hoteles, en las reuniones y en las calles, y lo que se llama libertad, el sentimiento de libertad de la vida cotidiana, desaparece en un tumulto de vigilancias, controles y miradas atentas de tu vecino para que no te pasa nada y, como nadie sabe qué puede suceder, para que tú no le hagas nada.

Y antes de partir de Bogotá, después de haber tenido un domingo bastante agradable, ya que la ciudad tiene muchas cosas históricas que conocer, estoy sentado en el bar del hotel con una cerveza debajo de mi nariz. Al frente mío tengo el barman que enjuaga los vasos y copas y, justo detrás de él, está la televisión que está pasando las noticias de la semana. Tan pronto la periodista termina de informar sobre los bombazos de Bogotá, pasa a informar con imágenes los atentados que han ocurrido en Israel, y el barman, que, hasta ese momento, había escuchado con indiferencia lo que había pasado en su tierra, gira sobre sus pies para ver las imágenes de aquel país que está a miles de kilómetros de distancia, y dice: «En Israel no quiero vivir. No señor».

Carta de Argentina
Vida de náufragos

Jorge Andrade

Una gastada metáfora que se puso de moda unos meses atrás, cuando la situación del país entró en picada, compara a Argentina con el *Titanic* y a sus habitantes con pasajeros que bailan al son de la orquesta que toca en cubierta cuando el desastre ya se consumó. Digamos que no por remanida la metáfora resulta menos acertada, aunque sólo lo sea parcialmente ya que éste, a diferencia del trasatlántico trágico, es un navío de tres velocidades o, mejor aún, tres naves en una que a partir de la colisión se separaron y cada una de las cuales corre hacia su propio destino.

Así, los pasajeros de primera clase, acomodados en la cubierta superior, por encima de la línea de flotación, continúan felices el viaje y bailan, sin preocupaciones, al compás de músicas festivas, porque la cubierta arrancó sola y continúa su derrota gallardamente con proa hacia puertos promisorios. Los que colmaban la sentina están todos ahogados. La cubierta intermedia, la de clase turista, se hunde lentamente mientras que sus ocupantes tratan de mantener el decoro, aunque el agua ya les pasa de los tobillos y sube peligrosamente.

Los viajeros de primera clase son pocos, no más de 3 ó 4 millones de los 36 que tiene el país, poseen dinero y bienes en el extranjero y eligen libremente si van a continuar su vida en el destino que escojan a su gusto o si, tangueros sentimentales, prefieren seguir residiendo en Argentina, en barrios cerrados y custodiados, ajenos al ruido y la furia que truena más allá de las verjas y disfrutando de ingresos en dólares y gastos en el nuevo peso devaluado. Los que viajaban en la bodega son los 18 millones de pobres registrados en abril, la mitad del censo, que con la inflación actual, el paro y los salarios congelados, serán unos 22 para las mediciones anuales que se hacen en octubre. Las menos de 15 millones de almas que viajan en turista y que en octubre serán 10, cuando otros 4 ó 5 millones caigan bajo el nivel del agua, representan sobre la escena el simulacro de que sus vidas siguen más o menos como siempre.

Los habitantes de la cubierta intermedia van al cine donde, milagrosamente, todavía se estrenan películas nacionales y extranjeras. Aprovechan las entradas a mitad de precio de los días laborales o que se destinan a la

tercera edad. También asisten al teatro, aunque menos, porque las entradas de éste resultan caras comparativamente con las del cinematógrafo y por lo tanto los espectadores son pocos, de modo que el observador se pregunta cómo pueden sobrevivir los numerosos espectáculos teatrales que tiene en cartel la ciudad de Buenos Aires. La conclusión es que las puestas que no cuentan con productores –que se reservan para las piezas más comerciales– si no obtienen algún magro subsidio estatal son financiadas por las propias compañías, cuyos integrantes destinan a su vocación el producto de parte de sus ingresos provenientes de cualquier otro trabajo o, como comenté en alguna carta anterior, del restaurante anexo al teatro y que atienden los propios actores.

Los viajeros de turística también visitan gratuitamente la Reserva Ecológica Costanera Sud de la Ciudad de Buenos Aires. Marchan, corren, montan en bicicleta o simplemente pasean y gozan de un día en familia en este espacio de flora, fauna y lagunas naturales. Fue la terca naturaleza la que se encargó de reconstituirlo espontáneamente en los terrenos ganados al Río de la Plata por la dictadura militar para uno de sus proyectos megalómanos abortados, éste destinado a la especulación inmobiliaria masiva. En un alto del camino para reponer fuerzas en mi marcha dominguera por la Reserva, meriendo observando las aves acuáticas, los lagartos overos y los coipos roedores –que ciertos intelectuales orgánicos, más familiarizados con los albañales urbanos que con la fauna autóctona, confunden con ratas– que trabajan por la vida sin preocuparse de amenazas humanas, tan confiados están en que no recibirán agresiones. A la entrada somos muchos los que firmamos un petitorio al gobierno de la ciudad para que frene la construcción de rascacielos en los bordes del enclave natural, ya que su impacto sobre el medio ambiente altera el equilibrio ecológico.

Los amenazados viajeros de turística también asisten a la feria del libro que termina en los primeros días de mayo. Hay menos kioskos de expositores que otros años, eso es verdad, pero no decrece la cantidad de conferencias, mesas redondas y presentaciones de libros, todas llevadas a cabo ante salas repletas de asistentes. La feria es, como desde hace más de veinticinco años, un pasar incesante de multitudes que, incluso, compran libros, aprovechando el descuento sobre el precio de tapa del diez por ciento y del importe de la entrada, de 2 pesos que, hoy por hoy, son menos de 0,75 euros. De cualquier modo téngase presente que, para los que pagan la entrada, los dos pesos de hoy son los mismos de antes, pues no importa la paridad cambiaria a la hora de percibir sus emolumentos congelados. Mucho menos les valen cuando concurren al supermercado o a la farmacia, porque los precios de alimentos y medicinas sí se rigen por la cotización del dólar.

La gente no sólo va a la feria a comprar libros o a escuchar los dichos de la intelectualidad nacional y extranjera –poca esta última porque ahora se le paga en moneda débil– sino a pasear entre libros y entre mesas donde se reclama, con bastante éxito por cierto, su firma para pedir la derogación de la lista electoral sábana (o sea la lista cerrada) o la de las jubilaciones de privilegio, es decir las percepciones extraordinarias que reciben los que han ejercido un cargo público, no importa por cuánto tiempo, ni la edad que tengan.

Hay un bar del barrio de Palermo en el que recalo a veces para descansar en medio de mis andanzas ciudadanas. En mi última visita descubrí en el extremo más retirado y calmo del local, donde están las mesas preferidas de los solitarios que se ensimisman y meditan con la mirada perdida en los ventanales que dan a una calle arbolada y silenciosa, una estantería de regulares dimensiones y sobre ella un rótulo: *Biblioteca Circulante.* Cuenta con una buena cantidad de libros, revistas y diarios, y por lo que pude hojear en el poco rato de que disponía antes de continuar viaje, el material es variado e interesante. Hace mucho que es costumbre en Buenos Aires que el parroquiano de los cafés tenga derecho al periódico del día; ahora se le agrega el préstamo gratuito de libros.

Extraños habitantes de la cubierta intermedia de este barco a la deriva que es mi país. Ni salvados ni ahogados, con el agua amenazante que no deja de crecer, ellos no se resignan a abandonar sus viejas costumbres. Juntan las monedas para ir al cine, se cuelan en los teatros cuando pueden, tienen conciencia política, protestan sin cesar y si no les alcanza para comprar libros, toman un modesto café y leen los que les presta el dueño del bar.

EXTRACTO DEL CATÁLOGO

DE

EDITORIAL JUVENTUD, S. A.



LA NOVELA ROSA

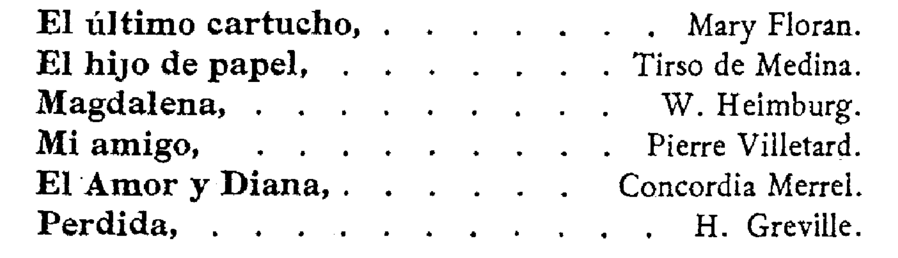
Publicación quincenal
Novelas largas y completas



a 



PRIMEROS TÍTULOS DE 1928



El último cartucho, ... Mary Floran.
El hijo de papel, ... Tirso de Medina.
Magdalena, ... W. Heimburg.
Mi amigo, ... Pierre Villetard.
El Amor y Diana, ... Concordia Merrel.
Perdida, ... H. Greville.





Véase la lista completa de las 96 novelas publicadas en los años 1924 a 1927, que se hallará en este ALMANAQUE, al final de «Los Maestros de la Rima».



NUEVOS TÍTULOS EXTRAORDINARIOS A 2 PESETAS



La Castellana de Shenstone, . . . F. L. Barclay.
La Pasajera, ... Guy de Chantepleure.
Novia oficial, ... Berta Ruck.
La misión de Josefina, ... Marian.
La dama del traje blanco, ... W. Collins.
La que no supo odiar, ... C. Eimeric.

BIBLIOTECA

América en los libros

Desiderátum. Obra poética (1952-2001), *Juan José Hernández, Adriana Hidalgo editora, la lengua/ poesía, Buenos Aires, 2001.*

Desiderátum recoge siete libros –cinco ya publicados y dos inéditos– del escritor argentino Juan José Hernández, que aunque inició su importante trayectoria como poeta (*Negada permanencia* y *La siesta y la naranja* –1952– y *Claridad vencida* –1957), ha sido fundamentalmente conocido y reconocido –hasta por Julio Cortázar– como uno de los mejores cuentistas de su país, lo que relegó la importancia de su labor poética. Ha llegado la hora de revistar tal «cliché» y atender –y así hay que celebrar el buen criterio editorial al recoger su obra completa– su veta lírica, su refinado oficio de poeta.

Lo primero que quisiera resaltar es la coherencia, la profunda unidad de la total obra hernandiana. *Cantar y contar* (1999) son dos actividades complementarias, armónicas, de un mismo impulso creador, y el lector advertirá a poco que lea, que uno de los componentes básicos de la poesía de Juan José Hernández es el relato, acomodado ahora en convincente síntesis poética (así como la lírica es un componente esencial de sus narraciones): brevedad, claridad, inteligencia, ironía.

Y sensualidad. Juan José Hernández es un poeta tucumano, y la sensualidad de la norteña provincia argentina atraviesa todos sus versos, rescatando el mítico esplendor del paisaje de la infancia y la adolescencia. También su pérdida, con la nostalgia por lo ya ido. La vida es «como una fiesta de los sentidos, que a su vez celebra la fiesta de la materia viva, contradictoria, fatal, desobediente» (Daniel Freidemberg, *Clarín*, 15-XII-2001). Desde los seres queridos, los personajes históricos, los amados artistas, hasta lo más diminuto y humilde, todo pasa por la gran siesta del calor y el olor a vida y muerte que es el total tiempo vivido. Este fuerte erotismo desemboca en la búsqueda de la reveladora posesión de la palabra: «Las palabras son cuerpo, son naturaleza deseada, son el posible edén» (Jorge Monteleone, *La Nación*, 27 de enero de 2002).

Desiderátum recoge, además de los títulos ya señalados al principio, *Otro verano* (1966), *Versos a la provincia* (1968), *Cantar y contar* (1999), *Ráfagas* (2001), *Más allá de los Sármatas* (2001), y algunas traducciones de Tennesee Williams, Jean Cassou, René Guy Cadou y Paul Verlaine. Pero debemos aclarar que el orden de presentación de los títulos es cronológicamente inverso,

y lo primero que leemos es la última poesía de Juan José Hernández. Estos últimos títulos son los más desafiantes, y al alto grado de ironía –y ternura– ya presente en toda su obra, agrega ahora un fuerte componente de sátira social desde la cultura gay.

Camino a la totalidad de su visión, a la totalidad de su erotismo, desde lo sutil y refinado a lo punzante e implacable, este demorado conjunto lírico de Juan José Hernández ha llegado al fin rescatando y reubicando en el vasto panorama de la poesía en lengua española, a una de sus voces más plenas y felices. Como ha dicho el poeta en reciente reportaje: «Espero eso: transmitirle a un futuro lector la evidente felicidad de respirar».

Irma Emiliozzi

Narraciones bribris: Talamanca y Cabagra, *Instituto de Estudios de las Tradiciones Sagradas de Abia Yala (IETSAY), San José (Costa Rica): Fundación Coordinadora de Pastoral Aborigen, 2001, 112 pp.*

La etnia bribri es una de las principales entre las relativamente pocas que han sobrevivido hasta la actualidad en Costa Rica. Ocupa cuatro reservas indígenas (los relatos están tomados de dos) ubicadas a ambos lados de la cordillera de Talamanca. Su historia está jalonada por rebeliones armadas contra los soldados y los misioneros franciscanos que organizaban el esclavizamiento de la mano de obra india. Dos personajes bribris son repetidamente recordados en escritos y museos: Pabru Presberi, líder y mártir del levantamiento de 1970, y Antonio Saldaña, último rey de Talamanca, muerto en 1910, probablemente envenenado por haberse opuesto a la presencia de la compañía bananera (United Fruit Co.) de lamentable fama.

Pero también otras luchas entre indígenas marcaron la historia de los bribris talamanqueños: desde finales del siglo XVI los bucaneros europeos, principalmente británicos, se aliaron con los misquitos para expandirse y establecerse en Centroamérica: los usaban de guías y a cambio les daban armas. Los misquitos también incorporaron otros dos rasgos europeos: el sistema monárquico (copiado de ellos por los bribris) y el esclavizamiento de otros indígenas con expoliación tributaria. Desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX, los misquitos aterrorizaron la costa caribeña, obligando a otras etnias como la bribri a huir hacia las montañas. El desastre final lo produjo el millonario norteamericano Minor Keith que, a cambio del pago de una deuda estatal con Inglaterra, reclamó y obtuvo las tierras del valle de Talamanca (ignorándose

por completo los derechos de propiedad indígena): con ellas fundó la malhadada United Fruit Company, que llegó a poseer 13.111 hectáreas allí; la deforestación que realizó es causa de inundaciones crónicas desde 1925. No menos nefasta fue la explotación minera de la zona.

La región de Cabagra, más afortunada, despertó durante mucho tiempo menos interés económico y pudo servir así de refugio indígena con bastante independencia del poder colonial y republicano hasta que la construcción de la carretera Interamericana abrió el territorio a la invasión gubernamental y de colonos.

Las narraciones del presente libro están precedidas por una útil sinopsis de la cosmovisión bribri. Casi todas figuran en original bribri y traducción castellana. Un capítulo reúne las de Talamanca y otro las de Cabagra. Los relatos cosmogónicos van seguidos de otros menores (un espíritu maligno en forma de tigre, la desaparición de una mujer curiosa, etc.), e incluso hay varios de contenido histórico y económico.

Hay también textos de un tipo completamente distinto, como el que simplemente describe todo lo relativo al nacimiento de un bebé o a la realización de un funeral en la actualidad, así como otros que tratan de los chamanes, de la siembra o de las fiestas. Son también descriptivos los relativos a alimentos, utensilios, vestimenta, etc. La obra concluye con un glosario, una bibliografía, un anexo sobre la medicina natural bribri y un mapa de las regiones en cuestión. El total, aunque breve, es un valioso intento de recopilación de materiales informativos de y sobre una cultura que merece ser rescatada.

Chiapas-México desconocido, *Raúl Pérez López-Portillo, Madrid, Sílex, 2000, 228 pp.*

En 1929 se fundó el PRI, que gobernaría México durante 70 años. A pesar del importantísimo antecedente que fue Juárez, y de interludios como el de Lázaro Cárdenas, lo cierto es que el PRI gobernó como representante de una minoría blanca y pudiente, sin interesarse por los pueblos autóctonos. Esto, sumado a otras formas de injusticia social, desembocó en la formación de diversas organizaciones guerrilleras entre 1965 y 1975. En 1969 se crearon las FLN (Fuerzas de Liberación Nacional); en 1972 se instalaron en la Selva Lacandona de Chiapas, un estado mexicano rico en recursos naturales y energéticos (que se aprovechan en otras partes del país) con población indígena paupérrima. El contraataque gubernamental desmanteló ese primer grupo en 1974. Sin embargo, este reapareció en 1983 en la misma selva aunque con otro nombre: EZLN (Ejército Zapatista de Libe-

ración Nacional); en el mismo año se le unió Marcos, cuyo nombre verdadero es Rafael Guillén Vicente, nacido el 19-6-57 en Tampico y licenciado en filosofía.

El EZLN no asalta bancos ni secuestra personajes importantes o adinerados; tampoco ha pactado con el narcotráfico; en compensación, cuenta con el apoyo decidido de una parte importante de la población indígena chiapaneca. De ser una élite mestiza ilustrada pasó a ser un ejército indígena que lucha por los derechos más auténticamente indígenas, muy especialmente por el derecho a poseer la tierra. No se trata, por ende, de reivindicaciones resultantes de teorías importadas. Por esa razón, los grupos indígenas protestatarios de Chiapas contaron con un fuerte apoyo de algunos sectores del clero, tanto católico como protestante, tanto antes como después de la creación del EZLN. Figura preclara de dichos sectores fue el obispo Samuel Ruiz.

El 1-1-94 el EZLN tomó las cabeceras municipales de San Cristóbal de Las Casas, Ocosingo, Altamirano y Las Margaritas. Ese mismo día entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá. Después de varios días de combate, las presiones internacionales obligaron al presidente Salinas a ordenar el alto el fuego. Diversas conversaciones de paz se sucedieron desde entonces. En febrero de 1996 se firmaron los Acuerdos de San Andrés sobre Derechos Indígenas, que el gobierno jamás cumplió. El EZLN abandonó el diálogo. En junio surgió en la sierra del estado de Guerrero el EPR (Ejército Popular Revolucionario), totalmente independiente del EZLN. Por las mismas fechas empiezan a crearse grupos paramilitares; uno de ellos asesinó en diciembre de 1997 a 45 tzotziles en Acteal. En setiembre se había fundado el FZLN (Frente Zapatista de Liberación Nacional), brazo político del EZLN. Desde entonces se han sucedido enfrentamientos y matanzas, declaraciones huecas del gobierno y sustanciosas Declaraciones de la Selva Lacandona (del subcomandante Marcos). Se produjeron centenares de víctimas indígenas. El PRI se dividió y, como sabemos, perdió las últimas elecciones presidenciales. Lamentablemente, el nuevo dignatario proviene de un partido conservador que no parece tener mucho interés en introducir las reformas (constitucionales y agrarias entre otras) necesarias para solucionar el problema de Chiapas.

Pérez López-Portillo, mexicano nacido en 1957 y que actualmente vive en España, narra este proceso con un estilo ágil pero demasiado periodístico, más interesado en sumar nombres y fechas que en introducir claridad en los datos. Una nueva edición podría quizás paliar estos defectos.

Madre Tierra, Padre Sol-Patsa Mama, Inti Yaya: mitos, leyendas y cuentos andinos, *Francisco Carranza Romero, Trujillo, Computer Age, 2000, 166 pp.*

Carranza nació en 1946 en una comunidad campesina de Ancash, Perú, y es quechuahablante. Caso excepcional, cursó estudios universitarios de literatura en su patria, hizo la maestría en Bogotá y se doctoró en Madrid. Actualmente es profesor de castellano en una universidad de Corea del Sur.

Esta obra es una recopilación de narraciones escuchadas al abuelo materno y otras de cosecha propia. Algunos relatos reproducen auténticos mitos, y podría ser muy valiosa su comparación con versiones de otras épocas u otras regiones andinas. Incluso permiten armar un árbol genealógico de las principales divinidades andinas, aunque al parecer con inclusión de muchos rasgos populares, distintos de los que figurarían en semejantes narraciones contadas por los chamanes.

El abuelo Romero parece haber sido no solamente un excelente narrador sino también un aguerrido abanderado de los derechos de los indígenas. En nuestras sacrificadas naciones amerindias, esos derechos suelen centrarse en el derecho a la tierra, arrebatada en las primerísimas épocas de la Conquista y sólo recuperada (claro que en proporciones escasísimas) en tiempos muy recientes. El abuelo no vivió para contarlo, pero el nieto no cesa de incluir referencias al despojo, y a los abusos del gobierno y de los terratenientes que, desdichadamente, todavía siguen produciéndose.

A las narraciones míticas, incluso cosmogónicas, se añaden las puramente etiológicas (origen del fuego, la sal, las hormigas, etc.). Las de personajes sobrenaturales no abarcan solamente las grandes divinidades (como las mencionadas en el título) sino también el Sol y la Luna unidos en romance, el infaltable y demoníaco Supay, los apus (cerros) protectores, la coca personificada, etc. Intervienen también el zorzal (mensajero divino y pícaro prototípico), animales varios (sobre todo serpientes y cóndores) y un Juan Oso que tiene su paralelo en el Extremo Oriente.

No faltan personajes o hechos que nos resultan familiares por su semejanza con otros de la tradición occidental: el zorzal que destapa la olla de la que salen todos los males, enanos subterráneos como los de la mitología griega, un árbol que une cielo y tierra (pero que es malvado) y, finalmente, una bruja comeniños (Achicay) como la de Hänsel y Gretel mezclada con la Baba Yaga rusa. Varios relatos mencionan tabúes sobre la muerte; otros versan sobre Yaynu, ciudad encantada con rasgos idealizantes como los de la Utopía renacentista. La obra concluye con un glosario de términos quechuas empleados en sus textos.

Agustín Seguí

Los años inútiles, *Jorge Eduardo Benavides, Madrid, Alfaguara, 2002, 481 pp.*

Esta primera novela de Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964), remite, desde su sugerente título, a la funesta historia de Perú. Su autor, centrado en los últimos años del gobierno aprista, realiza un exhaustivo análisis de la sociedad peruana de estos momentos entrelazando las historias de diversos personajes relacionados con el mundo de la delincuencia, del chabolismo, de la alta burguesía y de la política.

En tres palabras podría resumirse el triste pasado y presente de Perú: corrupción, pobreza y populismo. Notas que explican el derrumbe de un país, que no levanta cabeza, acosado por la indigencia progresiva («Lima se estaba calcutizando»), la rapiña y voracidad de los gobernantes («Perú es el botín de un puñado de políticos») y la falta de oportunidades («... estás en la tierra de lo imperfecto, de la oportunidad trunca, del sueño destrozado»).

A pesar de todo, «como siempre ha ocurrido en el Perú, la esperanza sólo es algo que perdemos violenta y cruelmente todos los días», el pueblo sigue depositando una confianza ciega en estos políticos.

El ir y venir de personajes justifica la compleja y clara estructura de la novela ya que la existencia de aquéllos se entrecruza, como en la vida misma, para dar cuenta, una vez más, del progresivo deterioro moral, social y material de unos protagonistas cada vez más confundidos que contemplan el hundimiento de un país sin soluciones y que ya no aspira a construir sino a sobrevivir.

Benavides configura de manera impecable y minuciosa el armazón que sustenta estas 481 páginas en las que se dibuja un Perú asolado por las brutales diferencias sociales, apremiado por el ejército, las oligarquías y el imperialismo, y maltratado por el terrorismo.

En medio del fracaso y la derrota concluye esta novela, de la que podrían suprimirse algunas páginas que la alargan innecesariamente, cuyos personajes están convencidos de que la felicidad es algo demasiado circunstancial y efímero, así como de la inutilidad de la lucha de una generación que fue asolada por su propio país.

Milagros Sánchez Arnosi

Diccionario de símbolos y personajes, en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima, *Maximino Cacheiro (director); colaboradoras Begoña Alonso [et al], Universidade de Vigo, 2001, 235 pp.*

La labor del buen crítico es la de acercar la obra al lector/a, la de buscar lo visible de lo invisible y

sin duda este es el fin último de este diccionario monográfico, que adquiere mayores dimensiones cuando el objeto de estudio es el cubano Lezama Lima. El mismo nos lo confiesa: «oh, alma mía, intenta ya tan sólo lo imposible», y el director de esta obra, Maximino Cacheiro, y sus colaboradores siguen los dictámenes del siempre lúcido escritor.

Este diccionario de símbolos y personajes de *Paradiso* y *Oppiano Licario* es un estudio claro y, a la vez profundo, de los símbolos, temas y personajes de la mencionada obra, elaborada con rigor científico. En el fondo es una monografía disfrazada de formato de diccionario para una mejor consulta de la misma. También la podemos considerar como una guía de lectura de los personajes, fauna y flora y lugares geográficos que en Lezama alcanzan un halo mítico y que en esta obra se desentrañan el significado.

Desde un punto de vista pragmático resulta interesante acometer la lectura de estas obras provistos de un mediador que explique los mecanismos que operan en el universo poético lezamiano. De rápida consulta, este diccionario ofrece una ordenación en bloques temáticos que responden a los elementos más recurrentes siguiendo un orden alfabético. Es especialmente práctico el exhaustivo bloque dedicado a los personajes que aparecen en la obra de los cuales se recopilan datos referentes a genealogía, edad, dedicatoria, momento de la muerte y causas y significación en la obra. Este último parámetro es fundamental, además de una descripción simbólica de los personajes centrales, como la que se nos propone a propósito de la famosa triada: Foción representa los instintos, los apetitos desordenados; Fronesis la sabiduría, la razón y el equilibrio y Cemí la elevación, la chispa divina, focaliza su atención en una prolija nómina de personajes periféricos que atesoran una proporción importante del bagaje filosófico de la obra. No obstante adquieren el valor de símbolo, lo cual permite que la descripción que Lezama Lima hace de ellos no tenga que ser pormenorizada, sino que con resaltar ciertos atributos físicos o morales y ubicarlos en el plano de la imagen, integrándolos en un marco sobrenatural, se convierten en portadores de una gran carga simbólica. Por esto la analogía entre el símbolo y el personaje, conceptos que pueden parecer distantes, pero que en este caso son indisolubles.

Este estudio, acompañado con un completo corpus bibliográfico, supone un primer intento abarcador a fondo, de toda la problemática de los dos libros, así como de sus dimensiones simbólicas. Y que puede ser también de suma utilidad para acceder a la comprensión cabal de su poesía altamente hermética. Aunque conviene señalar que las

dimensiones de la obra de Lezama todavía necesitan de nuevos asiduos críticos ya que este estudio no los agota todos.

Vanesa González Álvarez
Juan Ulloa Bustinza

Historias ocultas en la Recoleta, *María Rosa Lojo, Investigación histórica: Roberto L. Elissalde, Alfaguara, Buenos Aires, 2000, 332 páginas.*

En *Historias ocultas de la Recoleta*, la escritora argentina María Rosa Lojo configura un discurso deslumbrante por sus expresiones poéticas, preciso en su práctica idiomática, riguroso en su apreciación histórica y accesible por su acercamiento a la narrativa oral. La serie de quince armoniosos relatos, precedidos por un prólogo, se apoya no sólo en la encomiable investigación histórica de Roberto Elissalde sino también en los testimonios recogidos entre familiares, amigos y conocidos de los distintos personajes de las historias contadas.

El marco del cementerio de la Recoleta, antiguo terreno perteneciente al convento de los frailes recoletos, se convierte en la obra en ámbito propicio para jugar en esa delgada línea que separa la realidad de la ficción. El núcleo narrativo de *Historias ocultas...* lo constituye «este espacio del imaginario porteño y nacional». En él, la visualización de los sepulcros de los personajes históricos (lugares de los cuerpos yacentes) es el umbral que permite el paso para la reconstrucción de la memoria histórica.

Las voces evocadas narran pasiones propias y ajenas. En los primeros relatos, el narrador se ubica en el lugar del yo, es personaje de la historia que cuenta. En «Vidas Paralelas», por ejemplo, María Juana Gutiérrez entrelaza recuerdos de su vida a la adversa historia de Catalina Benavídez, su antigua patrona. Mientras que en «En que lo había entregado», la voz de Pablo Arriaga sobrecoge de angustia cuando testimonia el asesinato de Francisco Álvarez consumado por sus amigos. Desde la casa de la calle Bolívar, Atanasia, la última de las Álzaga, monologa sobre la causa de su enclaustramiento. «La Casa de Luto» recoge la tragedia de ella y su familia, después del fusilamiento de Martín de Álzaga, su padre.

En otros cuentos, la voz narrativa asume la objetividad de la tercera persona del discurso histórico u oscila ambiguamente entre la primera y la tercera personas. Ambas voces convocan a otras para recorrer el itinerario del pasado, descubriendo de este modo, el misterio de sus sombras. A través de esas voces convocadas, el lector conoce a la esclava Catalina Doga, a Santos

Funes (un oscuro ordenanza de Facundo Quiroga, testigo de su asesinato) a doña Inés Indart de Dorrego, secuestrada después de su muerte. O recuerda el valor de Fortunata García; el infortunio de Rufina Cambacérès, enterrada viva el día de su cumpleaños; el suicidio de Agustina Andrade, a causa del desamor de Ramón Lista, su esposo, científico y explorador, quien se uniera a Kóila, india tehuelche. La línea cronológica desemboca cerca de nuestros días, con la historia que narra el traslado de los restos de Juan Manuel de Rosas, desde el cementerio de Southampton hasta la Recoleta, en 1989. En el Posfacio, Lojo sintetiza cada uno de los episodios que dieran origen al libro.

Amores insólitos de nuestra historia, *María Rosa Lojo, Buenos Aires, Alfaguara, 2001.*

El título, la imagen de la tapa –una cara, un ojo semioculto que mira casi espiando– y el epígrafe debido al inefable Pedro Salinas, sumados al pronombre «nuestra» nos implican desde el vamos en este libro. El adjetivo «insólito» adelanta que la aventura por lo menos va a sorprendernos, sobre todo por su relación con la palabra «historia». Y es que María Rosa Lojo va a situarnos, con enorme delicadeza, en el terreno movedizo y ambiguo que es esa frontera entre la historia y la ficción. Desde la encrucijada de sus relaciones mutuas y cambiantes, la cuestión de fondo planteada es la de la posibilidad misma del conocimiento, el diálogo o debate siempre abierto sobre lo «real» y su misterio.

Este debate está en la base de la mayoría de las obras de la autora y surge de su lectura. Doctora en Letras, Investigadora del CONICET y escritora, Lojo ha configurado, a través de catorce libros, una asombrosa trayectoria de estudio y producción poética, ensayística y novelesca, en el panorama literario argentino actual. La continuidad y la calidad de sus trabajos la han hecho merecedora de numerosos premios y reconocimientos.

Amores insólitos de nuestra historia está integrado por catorce cuentos, en un abanico cronológico que arranca en el siglo XVI y llega hasta los albores del último siglo. Eje vertebrador de estas historias, es la relación entre el amor como ideología social y los desniveles del poder –según se declara en el prólogo que abre el libro– con la finalidad de establecer una «poética del amor» en la sociedad argentina, fuertemente ligada a nuestro *ethos* y también formadora (y por qué no transformadora) de nuestro futuro. Todos los relatos nos reclaman lecturas verticales y horizontales en el sentido del diálogo que establecen con otros textos y otras «versiones» de nuestro pasado. Hablan de amo-

res abnegados, difíciles, violentos, resignados o contradictorios que nacieron de la conjunción misma de nuestros pueblos y de las situaciones, a veces límites, de su constitución. Nos encontramos con personajes históricos mostrados en su psicología más íntima gracias a la libertad que permite rebasar los límites de la veracidad histórica para instalarnos en los reinos de la verosimilitud. El punto de partida es siempre un dato comprobable en un documento, una crónica o un libro de viajes que encierra como un capullo el reto a la invención para que lo complete.

María Rosa Lojo, partiendo del estudio y de la documentación rigurosa deja penetrar, con una mirada femenina, la imaginación que despliega lo que los polvorientos archivos esconden entre líneas y nos lo devuelve en un lenguaje ajustado, impecable y transido de poesía.

Betty Granata de Egües

Poemas, *Eliseo Diego, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2001, 102 pp.*

«No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio», declara Eliseo Diego en el prólogo de su libro *Voy a nombrar las cosas*. Pero esta máxima del poeta cubano, que refleja a la par una serena aceptación del mundo y una cabal designación del oficio del poeta que trasiega como un equilibrista entre el sueño y la vigilia para agrupar los mundos complementarios de la imaginación y de la vida en el universo unificador de su palabra, no se refiere en lo absoluto a esa adhesión a la coyuntura histórica o política de su tiempo que, bajo el rótulo de poesía comprometida, trufó de homilías sociales gran parte de la poesía hispanoamericana escrita durante la segunda mitad del siglo XX, sino al deseo de estar atento a nuestra intimidad, a nuestro ser, a la forma como se dicen las cosas y a las cosas mismas, a los colores y a las sombras de nuestra tierra, a la calzada gris por donde se transita cada día, a las voces que se tornan oscuras y sordas de puro familiares y, en fin, a ese conjunto de seres, de cosas y de afectos que pueblan nuestra vida y que constituyen, en último término, el legado de lo que Dios nos dio en herencia.

«La poesía nos ayuda a atender como nos ayuda el silencio o el cariño», dice Eliseo Diego antes de empezar a nombrar las cosas. En esta antología, que recoge poemas de sus libros publicados entre 1946-1990 y en la que podemos apreciar, pese a su brevedad, una muestra de la forma pausada y clara como sus versos se acercan al misterio con palabras de una pureza inicial, que mana de la misma fuente de Garcilaso y de San Juan de la Cruz y que nos revela la maravilla de lo coti-

diano que ocurre en el alba y en la noche, en los hábitos y la memoria, en esa sucesión de pequeños y grandes momentos que forman la urdimbre de la realidad y que el poeta opone como hechos absolutos, gloriosos en su plenitud, a la voracidad del tiempo.

La poesía de Eliseo Diego es una indagación profunda y permanente por lo íntimo y lo cotidiano, que se expande en el recuerdo hasta hacerse universal en su nostalgia: la quinta familiar con sus fantasmas y sus gárgolas, el portal que duerme en sus columnas, la sala poblada de criaturas como el mar, la mesa de comer enjaezada con abejas doradas, las manos que cruzan el recuerdo, la penumbra del patio suave y honda, desfilan de manera minuciosa por sus versos formando un delicado entramado de presencias, de recuerdos y asombros, que el poeta entreteje en silenciosa y tenaz batalla contra el paso de los años.

Sentir la realidad, desentrañar su misterio y no limitarse únicamente a transitar por ella, es la aventura que el poeta cubano nos propone realizar en estos versos en los que, entre otras maravillas de lo cotidiano nos revela el uso de «Las herramientas todas del hombre»: las navajas de filo exacto con que se afeita el tiempo, la cuchara que alude a las postrimerías y al incalificable desvalimiento del hombre, el fuelle que atiza el fuego que sirve para animar al hierro, que sirve para hacer el hacha con que se siega la generosa testa del hombre y el «compás que mide la belleza justa para que no rebose y quiebre y le deshaga el humilde corazón al hombre».

Mientras, recorre las columnas, los portales, el paso de agua dulce, la iglesia entre palmeras de la Calzada de Jesús del Monte, esa céntrica calle de piedra de La Habana Vieja por donde transcurrió su infancia, y su imaginación adquirió el hábito de trasegar de la muerte a la entraña, del vientre fresco y húmedo, que fue la gran casa familiar, a la ciudad poblada de fantasmas, como un torrente de aguas que hacia el origen se apresura.

Samuel Serrano

Los libros en Europa

Los bosques de la noche, *William Blake. Edición bilingüe y anotada de Jordi Doce, Editorial Pre-Textos, Colección «La Cruz del Sur», Valencia, 2001, 328 pp.*

A riesgo de ser malinterpretados, podríamos afirmar que *Los bosques de la noche* cumple inmejorablemente la función de uno de esos volúmenes monográficos con los que ciertas editoriales pretenden introducir la figura de un poeta. El propósito de «presentar» un poeta a los lectores suele servir de excusa a un mero acopio de generalidades, a un trabajo de síntesis poco original: tales volúmenes a menudo constan de una antología y de un recorrido biográfico del autor en cuestión, más bien convencionales, acompañados de un estudio poco arriesgado de su obra, en el que además se resumen conocidos juicios y opiniones de otros críticos. Jordi Doce, en cambio, presenta el conjunto de la obra de Blake mediante un trabajo altamente original que no sólo refleja su sensibilidad de poeta y sus extraordinarias habilidades como traductor, sino también su competencia como estudioso de la literatura inglesa, ya que en este empeño la investigación y la crítica brillan por su rigor a un nivel comúnmente reservado a los ensayos especializados. Y el resultado es un volumen que destaca por su organización, por la acertada distribución de los materiales, correspondiente a los múltiples puntos de vista desde los que se aborda la obra de Blake.

Los bosques de la noche se abre con un amplio estudio flanqueado por una cronología y una bibliografía que resultan muy útiles. El estudio, dividido en diez secciones, es un modelo de claridad expositiva, aunque se caracteriza por su complejidad, ya que en él Jordi Doce moviliza una gran penetración crítica y un amplio conocimiento de la bibliografía sobre Blake para presentarnos a este poeta en todas sus elusivas contradicciones. Y lo hace rescatándolo (matizando y puntualizando) de los tópicos y maniqueísmos que se han ido acumulando en torno suyo por pereza crítica. Doce desmiente sobre todo la imagen del Blake simplemente visionario, progresista (y hasta *prehippy*), promovida, entre otros, por los surrealistas o los *beatniks* americanos. Doce arguye, en cambio, que en Blake la visión no excluye la realidad o bien subraya que su radicalismo está paradójicamente reñido con los ideales modernos del laicismo y la libertad de opinión. Además (demostrando con ello su profundo conocimiento

de la historia cultural inglesa) Doce pone la obra de Blake en su contexto: relaciona detalladamente sus peculiaridades con el complicado mapa de corrientes religiosas y espirituales desarrolladas en Inglaterra, sobre todo a partir de la Reforma, sin rehuir el examen de sus condicionamientos sociales.

Quizá el aspecto más innovador de *Los bosques de la noche* sea el criterio seguido para seleccionar los poemas de Blake. Un criterio razonado pormenorizadamente por el antólogo mismo, por lo que es de extrañar que la cuidadosa estructura resultante haya despistado a algún crítico. Salvo dos breves fragmentos de *Milton*, Doce ha excluido de su selección las composiciones largas y las extensas construcciones proféticas, tan alejadas del gusto actual y que, además, por su esoterismo se prestan poco a la lectura parcial. En general, se ha preferido presentar a un Blake más «moderno», un poeta de formas breves, canciones y epigramas. Pero Doce no se ha limitado a antologizar piezas breves ya conocidas y procedentes de libros como *Esbozos poéticos, Canciones de Inocencia y Canciones de Experiencia*. Como contrapunto a éstas (y también en orden cronológico) ha intercalado otras manuscritas, exhumadas «de entre sus cuadernos por comentaristas y editores». Estos poemas manuscritos enriquecen nuestra imagen de Blake doblemente. Por un lado, algunos de ellos constituyen el germen o la alternativa de importantes poemas de sus libros publicados, de tal modo que nos permiten asistir al desarrollo de los procesos mentales y creativos del autor. Pero, por otro lado, hay también poemas que revelan a un Blake insólito: más irónico de lo acostumbrado y que cultiva cierta estética de la fealdad.

Además, la traducción de Doce no se conforma con ser rigurosa: los versos han sido vertidos al español con gran aliento poético y en metros adecuados (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos sin rima, sobre todo, y hasta en algún caso en romances).

Los textos están debidamente anotados. El volumen también contiene una breve selección de la correspondencia de Blake, llena de importantes reflexiones acerca de su actividad tanto poética como de pintor y grabador, así como de atisbos de su intimidad y de su vida cotidiana. Por último, se añade una antología de testimonios de sus contemporáneos, de interés no sólo biográfico: los de S. T. Coleridge y Charles Lamb, por ejemplo, sirven para calibrar la recepción del solitario y excéntrico Blake en la escena literaria inglesa y para situarlo en los umbrales de la primera generación de románticos.

José Muñoz Millanes

El ABC de Groucho, *Selección y notas de Stefan Kanfer (Selección de textos escritos por, para y sobre Groucho Marx), Traducción de Claudio Molinari, RBA Libros S.A., Barcelona, 2001, 313 pp.*

> *«Fuera de los límites de la raza canina, el libro es el mejor amigo del hombre; dentro de los límites del perro no hay suficiente luz para leer».*
>
> Groucho Marx

El presente libro, complementa (y se agradece) la biografía de Groucho Marx (1890-1977) escrita por el mismo autor. Kanfer ha reunido aquí los clásicos del absurdo desparramados a lo largo de los años por Groucho: fragmentos de sus libros, guiones cinematográficos de los filmes interpretados por los hermanos, artículos suyos publicados en las revistas *The New Yorker* y *Saturday Evening Post*, entrevistas y artículos diversos publicados por la prensa, improvisaciones y bromas vertidas en el concurso televisivo *You Bet Yor Life* (*Apueste su vida*), y parte de la correspondencia intercambiada con Warner Bros (a propósito de las relaciones entre *Casablanca* y *Una noche en Casablanca*), T. S. Eliot y otros escritores.

Cuando la actriz, ya octogenaria, Gloria Stuart recibió el Óscar a la mejor intérprete secundaria por la película *Titanic*, fue interrogada en una entrevista por su conocimiento de muchos años con Groucho, contestó: «Nos enseñó a ser irreverentes». «Se refería a la comunidad artística, pero bien podría haberse referido al mundo occidental», observa Kanfer.

Es cierto y más: Groucho se burló de todo y de todos. Desde los médicos a los abogados, de militares y políticos, de la alta sociedad y de los poderes que manejan la tierra. Su influencia no ha cesado: se imitan aún sus *gags* y se repiten sus actitudes. En su tiempo era habitual imitar su atuendo y su bigote pintado en las fiestas; lo hacía su amigo George Gershwin. Muchos años después, Woody Allen en su película *Todos dicen I Love You* viste de Groucho a los que asisten a una fiesta en una secuencia memorable. También dijo Woody Allen: «Hay una grandeza natural e innata en Groucho, que desafía cualquier análisis, como sucede con todo verdadero artista. Groucho es sencillamente único, del mismo modo que son únicos Picasso y Stravinsky. Creo que su desvergonzado desprecio por el orden establecido y su falta absoluta de sentimentalismo harán reír dentro de mil años como lo hicieron entonces. Y por si fuera poco, consigue hacerme reír a mí». Podemos suscribir sus palabras.

Groucho, una biografía, *Stefan Kanfer, R.B.A. Libros S.A., Barcelona, 2001, traducción de María de Calonje, 500 pp.*

Stefan Kanfer, periodista y novelista, que fue durante más de veinte años redactor y editor de *Time*, es también el autor de esta enésima biografía del más longevo y elocuente de los Hermanos Marx. No desentona en la extensa bibliografía de los famosos cómicos, porque está minuciosamente documentada (hay mucho material donde escoger) y relatada con humor y precisión.

A pesar de que está centrada en Groucho, inevitablemente está entrelazada con sus hermanos. Por eso traza sus comienzos en el *vaudeville*, y luego en Broadway y Hollywood; sus relaciones a veces difíciles con sus hermanos y con su familia, sus inclinaciones literarias –escribió varios libros– y esa final actividad en radio y televisión, ya en solitario.

El ingenio verbal de Groucho, sus memorables salidas y el ácido humor que desplegaba, no ocultaban un fondo amargo y escéptico que sus éxitos y su gloria no lograron borrar. Además, Kanfer examina con acierto lo que más perdura: sus filmes. Desde el anárquico y subversivo espíritu de sus primera películas, sobre todo *Animal Crackers, Horse Feathers* y *Duck Soup*, hasta el absurdo más domesticado de *A Night at he Opera* o *Go West*.

Las obras siguientes, si bien con chispazos de su genio marcan su decadencia. Como Groucho sobrevive largo tiempo a sus hermanos, tuvo tiempo aun de desplegar su ingenio complejo e irónico, hasta que la edad y sus problemas íntimos lo transformaron en un patético sobreviviente. Sin embargo permanece como un icono del espectáculo, admirado por intelectuales y gente común, como lo demuestra el homenaje que le brinda uno de sus mejores discípulos: Woody Allen.

Los estudios cinematográficos españoles, *Cuadernos de la Academia, coordinación Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza, nº 10, Madrid, 2001, edita Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 476 pp.*

Con este número de *Cuadernos*, la Academia se ha propuesto una primera aproximación de conjunto a la historia de los estudios cinematográficos españoles, un tema muy poco estudiado y por eso poco conocido.

Se trata de una época que intentó, desde el punto de vista industrial, impulsar el desarrollo integral del cine en el país con empresas que construyeron complejos de edificios, laboratorios y otras dependencias como platós y decorados.

Fue una etapa casi brillante para un cine que aumentaba su producción y con estos estudios aspiraba a edificar un «Hollywood peninsular». Detrás de este impulso había un respaldo de unos 68 filmes por año y llegaron a funcionar unos quince estudios entre Madrid y Barcelona.

Este espejismo duró poco en una industria que adolecía de bases financieras poco sólidas y planes muchas veces improvisados. De esta «época dorada» no queda casi nada: sólo dos estudios sobreviven, uno de ellos, Cinearte, que actualmente se dedica sobre todo a labores técnicas de posproducción, sonorización y montaje. En su última etapa, los años noventa, numerosas películas españolas pasaron por sus moviolas y sus consolas de sonido.

Otros centros como C.E.A. o Sevilla Films, no pudieron reconvertirse y desaparecieron o entraron en quiebra; la tendencia, a partir de los años 70, a los rodajes en exteriores e interiores naturales, contribuyó a este declive.

De estos recuerdos, ya casi arqueológicos, quedan anécdotas pintorescas, como lo sucedido en E.S.E.S.A., los estudios de Aranjuez, durante el rodaje de *La Dolores*, primera película dirigida por Florián Rey después de la Guerra Civil. Según relata Alfredo Fraile, desapareció un jamón en el escenario del mesón. Florián Rey prometió no tomar represalias si devolvían el jamón. Se apagaron las luces del plató a la espera de que el ladrón devolviera lo robado. Al encenderse las luces y ante la sorpresa general, se comprobó que también había desaparecido un segundo jamón.

La historia de una realidad que ya no existe, aunque no es tan lejana en el tiempo, es apasionante y llena de anécdotas curiosas: fueron el ámbito donde surgieron tantas obras que sí se conservan, por lo menos en las filmotecas.

Un paseo por las estrellas, *Juan Marsé, R.B.A. Libros, S.A., Barcelona 2001.*

Cuenta Marsé que hace unos veinte años, en Valencia, Jorge Semprún le presentó a su amigo Yves Montand. «... en el preciso momento de estrechar su mano me asaltó aviesamente otro pensamiento –un sentimiento, me atrevería a decir– que se me antoja poco ejemplar, pero que no reprimí: esta mano que está chocando efusivamente la tuya, chaval, me dije, es la misma mano afortunada que acarició el cuerpo luminoso de Marilyn Monroe».

Este roce inesperado con el mito, dice, fue lo que le inspiró este paseo por las estrellas. En efecto este juego de cinéfilo para cinéfilos consiste en elegir dos nombres de estrellas de cine –en principio muy poco

probables como parejas cinematográficas–. Por ejemplo, «De Marisol a John Wayne», o «De Luis Buñuel a John Ford» (efectivamente tan geniales como distantes) o «De Fernando Fernán Gómez a Betty Boop».

En el juego de las asociaciones de ideas son a veces ingeniosas, a veces frívolas o superficiales, pero siempre eruditas. Más están las fotografías. Puede decirse que son el objetivo del libro (de gran formato) y su justificación última. Están muy bien seleccionadas –en color y blanco y negro– siguiendo el juego de las estrellas. Por eso estos *Paseos* están bien acompañados.

El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación, *Andrew Horton, traducción de Vicente Carmona González, AKAL ediciones, Madrid 2001, 189 pp.*

Si alguien puede encarnar la antítesis del cine de entretenimiento banal y consumista, ese es Theo Angelopoulos. Poco conocido aún, pese a ser considerado uno de los más importantes cineastas contemporáneos representaría para Grecia «la mirada de Ulises», que fue también el título de su penúltimo filme hasta ahora, uno de los más grandiosos.

Andrew Horton, el autor de este libro sobre Angelopoulos, es profesor de cine y literatura en la Loyola University de New Orleáns y en septiembre de 1975 en Tesalónica, asistió al estreno de *El viaje de los comediantes*, tercera película del cineasta.

Para Horton en aquel momento fue seguramente cuando supo que en el futuro escribiría un libro y es también el fruto de un compromiso personal de más de veinticinco años con el cine griego en general y con Theo Angelopoulos en particular.

En *El cine de Theo Angelopoulos*, se ubica la obra de este cineasta dentro de la cultura griega, la historia y el mito y el peculiar estilo que crea: «El respeto y la fascinación de Angelopoulos por el cuadro único ha supuesto que desarrollara una forma de narración cinematográfica independiente de largos e ininterrumpidas tomas que implican frecuentemente extensos *tracking shots*».

Y añade Horton: «Su esfuerzo deliberado para prolongar un plano sin interrupciones significa una llamada a los espectadores para que sigan lo que está ocurriendo, pero *permaneciendo* conscientes del proceso de despliegue del momento o momentos según van teniendo lugar en el tiempo y el espacio».

No hace falta decir que este cine está en las antípodas del celuloide en boga, de montaje frenético y más semejante a un interminable y vacío video-clip.

Por eso Angelopoulos es «una voz diferente y rara en un mercado fílmico masivo cada vez más imperso-

nal». El libro ilustra muy bien este itinerario amplio y excepcional. Su primer filme, un cortometraje, *La emisión*, es de 1968; en 1970 realiza *Reconstrucción* (*Anarastassi*), primera de sus grandes indagaciones sobre la historia griega. Luego se suceden *Días del 36* (*Meres tou 36*, 1972), *El viaje de los comediantes* (*O Thiasos*, 1975) que es su filme más conocido y premiado; *Los cazadores* (*I kynighi*, 1977), *Alejandro Magno* (*Megalexandros*, 1980), *Viaje a Cithera* (*Taxidi sta Kithira*, 1983) *El apicultor* (*O Melissokomos*, 1986), *Paisaje en la niebla* (*Topko atin omichli*, 1989), *El paso suspendido de la cigüeña* (*To meteóro vima tou pélargou*, 1991), *La mirada de Ulises* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) y *La eternidad y un día* (*L'Eternité et un jour*, 1998).

Esta última fue estrenada con posterioridad a la aparición de este libro, por lo cual no fue comentada por Horton. Fue estrenada en España, algo bastante excepcional para su filmografía. Pero merecía la pena.

José Agustín Mahieu

Los mordiscos del alba, *Tonino Benacquista, Lengua de Trapo, Madrid, 2002, 219 pp., traducción de María Teresa Gallego Urrutia.*

Sin duda la biografía de Tonino Benacquista, uno de los autores fundamentales de la editorial Gallimard, le ha ayudado a perfilar y configurar el marco de esta delirante novela, ambientada en el París nocturno de los años 80 y en el que dos parados deciden aprovechar las oportunidades que le ofrece la ciudad para vivir a costa de otros. Los viajes a la oficina de empleo serán sustituidos por el vagabundeo a los garitos de moda, fiestas privadas, cócteles, presentaciones de libros, inauguraciones, discotecas selectas, desfiles de moda de las grandes firmas francesas... lugares que darán pie para toparse con individuos variopintos de diverso pelaje: un psiquiatra que da fiestas dementes, matones, *paparazzi* a la caza de la última instantánea de algún famoso, artistas, mafiosos, ejecutivos, drogadictos, macarras... personajes que llevan años sin ver la luz del día y que a fuerza de «vivir a contracorriente se han convertido en un contrasentido». Son profesionales de la vida nocturna, nictálopes para los que «la primera luz del alba es la peor sentencia» y la madrugada, «la hora azul, la hora en que estamos de peor humor», noctívagos que manifiestan un rechazo neurótico a la luz y que se rigen por leyes opuestas a las del día.

Benacquista proyecta, con sentido del humor, una ácida mirada sobre la noche parisina. La gandulería de Antoine no es otra cosa que desilusión social, rabia contra el mundo, miedo a vivir, menosprecio del mundo y desamparo, lo cual le con-

duce a un viaje delirante al fin de la noche en el que no podía faltar una reflexión, en clave de humor, sobre el vampirismo.

Novela de ritmo vertiginoso, en ella pueden señalarse dos clarísimas influencias: la cinematográfica –el recuerdo de la película *¡Jo, qué noche!* de Scorsese es inevitable– y de la novela negra, sobre todo, en el personaje central antihéroe que se convierte en salvador.

Estilísticamente, Benacquista se apoya, en esta irregular novela, en el juego de contrarios: la intriga y lo evidente, el equívoco y lo claro, lo paródico y lo serio, lo mordaz y lo tierno, lo grave y lo cómico, lo raro y común, lo inesperado y previsible, pero, también, el autor de *La máquina de triturar niñas* y *Saga* elige como vehículo de expresión el argot característico de ese peculiar mundillo parisino. En este sentido habría que resaltar que la traducción se ciñe atinadamente al ritmo del libro y acierta en castellano con el tono y el vocabulario adecuados.

Milagros Sánchez Arnosi

Lecciones sobre historia de la filosofía moral, *John Rawls, compilación de Bárbara Herman, traducción de Andrés de Francisco, Paidós, Barcelona, 2001, 403 pp.*

Entre 1962 y 1991, Rawls enseñó ética en Harvard, mezclando la historia de las doctrinas con su propia concepción pragmatista y contractualista de la justicia, que implica una teoría social de la libertad. Las lecciones fueron recogidas y procesadas por sus alumnos, en tanto el predicamento del profesor se ensanchaba por el mundo.

El resultado es un cuadro apretado y claro de la ética como itinerario histórico que, en resumidas cuentas, desarrolla dos opciones: la del bien genérico y supremo, la eticidad de lo racional; y los criterios de corrección dictados por lo razonable, en un marco de convivencia y con el objetivo de alcanzar la felicidad. Esta última acaba siendo la opción del propio Rawls, ya veremos cómo, una opción por la moralidad, por la felicidad como bien social y no por la ética de la virtud.

El punto crítico lo señala el cristianismo, al instalarse como filosofía dominante y plantear el bien como un instrumento de la salvación. Al quebrarse, por obra de la modernidad, el señorío cristiano sobre el pensamiento occidental, al secularizarse el discurso, se erige la pregunta: ¿Cómo salvarnos sin la mediación de ninguna iglesia?

Las respuestas datan ya del barroco. Hume propone una ciencia natural de lo humano, una antropología, y halla natural la moralidad porque los hombres somos unos animales con un apetito nativo de bien, una pasión serena que nos lleva a la deliberación, a la libertad y a la crí-

tica de las otras pasiones. La justicia, por fin, es un artificio, como quería Hobbes y quiere Rawls.

Leibniz, en cambio, prefiere mantenerse trascendente: el hombre hace el bien libremente, imitando a Dios, absolutamente libre y bueno. Él lo sabe todo de nosotros pero no al revés y así podemos creernos libres, confiando en que nuestro mundo es el mejor de los posibles.

Pero el núcleo de la exposición es Kant revisitado por Rawls en una lectura audaz y seductora, aún para quienes no la compartimos. Kant es un filósofo de la razón práctica y su imperativo categórico no es formal y abstracto sino que contiene máximas de conducta como el autorrespeto y el amor al prójimo, porque la razón, nada pura ni virtuosa, tiene sus motivos y persigue intereses. Es una razón del hecho, del quehacer, intuitiva y sentimental, empírica, libre por espontánea, que quiere la felicidad de todos porque está en todos y atiende a las verdaderas necesidades humanas.

Este Kant está en los umbrales de Hegel, que Rawls percibe como un liberal moderado y reformista, en la línea de Croce y Marcuse, cuya noción de la libertad está en la historia, en las instituciones políticas de cada momento y cada sociedad. Libre es el hombre que se quiere libre, o sea cuyo querer se duplica. Y en esa estamos, no demasiado por delante de nuestros pensativos alemanes. Es la moraleja de la moralidad, valga el eco, de Rawls: creemos pensar y en rigor nos siguen pensando Kant y Hegel.

La filosofía del siglo XX, *Remo Bodei, traducción de Carlos Caranci, Alianza, Madrid, 2001, 196 pp.*

Mirada en su conjunto, como lo hace Bodei, la filosofía del siglo XX ofrece una riquísima variedad aunque no una condigna originalidad. Es como el resumen enciclopédico de siglos pensantes, que remata en un proyecto de futuro más bien desértico, desconcertado y perplejo.

Bodei ha intentado un resumen didáctico y su exposición se impone por la capacidad de síntesis despejada y por la nitidez de los criterios clasificatorios. El vitalismo, la filosofía de la ciencia, el sociologismo, el retorno al espíritu objetivo, el historicismo, las variantes del positivismo y la analítica del lenguaje, las exigencias de la ética social, el pragmatismo, se unen a los interrogantes perpetuos de la filosofía, que acaso comporten la auténtica *philosophia perennis* de los barrocos: las relaciones entre pensar y actuar, el desciframiento hermenéutico de los discursos, la justicia como valor universal.

Bodei no acude a jerarquizaciones convenidas y así vemos que los primeros actores de la compañía, como Heidegger y Wittgenstein, ocupan un espacio similar al de

figuras menos rutilantes como Bateson o Schütz. Algunas transposiciones son discutibles, no obstante. Está bien reinstaurar al preterido Croce en su sitio, pero no reducir a Gentile a una cita pasajera. Weber no importa menos a la filosofía que Simmel, ni tampoco más. Sartre y Merleau-Ponty aparecen en el elenco, mas se echa en falta a Levinas. Todas estas observaciones son ajustes de cuentas pero no un cuestionamiento del intento de Bodei, que no ha sido redactar un diccionario de filosofía. Simplemente: sus lectores, que agradecemos su claridad expositiva y la utilidad de su tarea, también tenemos nuestros códigos de selección.

Diálogo con Nietzsche, *Gianni Vattimo, traducción de Carmen Revilla, introducción de Teresa Oñate, Paidós, Barcelona, 2002, 305 pp.*

Nietzsche es uno de los augures de Vattimo y, a pesar de que este libro es una recopilación de artículos y conferencias, el dominio que el ensayista italiano ejerce sobre el pensador alemán, y la sostenida coherencia de sus lecturas, lucen en todo momento.

Vattimo arrima el ascua a su sardina, lo posmoderno y el pensamiento débil, la quiebra de los metarrelatos y de la noción provindencialista de la historia. El hombre nietzscheano es, así, un ser abandonado en un mundo sin sentido, avocado a empresas sin rumbo, que se defiende del devenir con las ilusiones del arte y la religión, hasta que aparece en la aurora del tiempo el Ultrahombre, destino y utopía de un modelo humano capaz de renunciar a los disfraces de la historia que nos hacen criaturas decadentes.

La otra salida es el paso a la acción, el reconocimiento del ser humano como animal dotado de voluntad dominadora, la selección de los escasos mejores y la instauración de una auténtica jerarquía aristocrática en el mundo igualitario y masificado de la actualidad (la suya, la nuestra). Sólo la voluntad de dominio vence a los grandes enemigos del alma: el resentimiento y el nihilismo.

Vattimo ve, además, a Nietzsche como el padre de Heidegger, que es otra de sus referencias mayores. La filosofía es filología, averiguación de la historia íntima y velada de las palabras, hermenéutica como «hacer decir» al lenguaje. Ambos profetizan hacia atrás el fin de la época metafísica, de la figura humana y el error garrafal cometido por Platón que abandonó a los presocráticos.

Hay cuentas pendientes, como la parte más floja del pensamiento nietzscheano, la teoría del eterno retorno (de lo mismo, de lo distinto) y las lecturas nazis del loco de Sils Maria. Vattimo, desde luego, defiende a su maestro con excelentes razones, tan excelentes como las

contrarias. El pensamiento se ha vuelto desconstrucción y autoimpugnación. Seguimos esperando al Ultrahombre.

Veo a Satán caer como un relámpago, *René Girard, traducción de Francisco Díez del Corral, Anagrama, Barcelona, 2002, 248 pp.*

Siguiendo con sus estudios sobre el chivo expiatorio como fundamento de la convivencia social, y de los vínculos entre la violencia y lo sagrado, Girard se concentra en este trabajo sobre los textos bíblicos. Como siempre, es el deseo lo que caracteriza al hombre frente al instinto animal, el deseo ajeno y el deseo de lo ajeno, lo que mueve míticamente a unos hacia los otros. Este lazo elemental es violento: porque soy humano, quiero lo tuyo. Hay puja y escalada o, por decirlo como Girard, violencia mimética.

En el vocabulario bíblico, en especial el evangélico, Satán protagoniza esta escena fundacional de la sociedad y la historia. Satán que es considerado en principio un malhechor y que, luego, al ser víctima propiciatoria, sirve de fármaco catártico, de limpiamanchas social, y acaba sacralizado, justamente, por el sacrificio. Lo mismo ocurre con Cristo porque antes ocurrió con Caín. Sin el asesino fundador no hay fundación, aunque el bueno de la historia sea la víctima, es decir Abel.

Siguiendo la tradición de la escuela sociológica francesa, Girard concede a lo religioso la primacía sobre la conformación de las culturas. Al hacerlo, también adopta una posición antropológica: el hombre es el animal de religiones. O, traduciendo: es el animal que convierte en sagrado a otro animal y, hostigando a sus dioses, los adora. Violencia, sacralidad, mito, fundación y legislación se armonizan en una historia que, por ser mítica, resulta condenada a la repetición. Cada tanto hay que correr y apedrear hasta la muerte al chivo expiatorio para que se deje entronizar en el altar totémico.

Girard, con su lenguaje diáfano y su amenidad narrativa, señala un campo al saber de la historia: la crítica de las religiones establecidas y de sus narraciones paradigmáticas. Es la crítica del mito y, a la vez, la proclamación de su necesidad. Dialécticamente, no hay crítica sin objeto criticable, no hay Abel sin Caín.

Historia de un alemán. Memorias 1914-1933, *Sebastián Haffner, traducción de Belén Santana, Destino, Barcelona, 2002, 262 pp.*

Haffner es autor de un breviario de historia alemana contemporánea (*De Bismarck a Hitler*) donde expli-

ca cómo el Imperio devoró a Alemania y la destruyó, invirtiendo con Hitler la propuesta de Bismarck. En estas memorias, que van desde la guerra mundial de 1914 hasta el ascenso del nazismo al poder y el exilio de Haffner en París, se pone en escena aquella tesis.

Haffner se imagina perteneciente a la Alemania no hitleriana, libre de la egolatría colectiva del nacionalismo. La mayoría de los alemanes votó contra Hitler en 1933 pero sus dirigentes desertaron y no supieron gestionar ese resultado. La izquierda, en especial, se mostró incapaz de gobernar con eficacia y su pedantería universal resultó más tonta que el propio nacionalismo.

El memorialista aprovecha su fluido relato, donde se mezclan la vida pública y la privada con hábil oscilación, para describir el perfil de la Alemania que sostuvo al nazismo: una sociedad que cae fácilmente en psicosis colectivas, que busca la dicha en lo comunitario porque está constituida por individuos infelices, que imagina la guerra como un juego infantil, con tendencia a una débil responsabilidad personal compensada por una servil obediencia jerárquica, una dirigencia que ignora la derrota, un horror al vacío unido a un deseo de ser salvado, el gusto por la embriaguez masiva, una facilidad para capitular, una wagneriana propensión a la pasividad autodestructiva, la busca de la humillación del otro y el placer de sentirse temido. Hitler, un personaje ridículo, vulgar y repugnante, demostró a esa desnortada multitud que el asco podía ser el origen de la fascinación, y lo consiguió.

Comparado con algunos sensatos dirigentes –Rathenau, Streseman– el *Führer* era inconsistente y chapucero. Los líderes del ejército –Ludendorf, Hindenburg– lo despreciaban. Sin embargo, *Adolfchen* se quedó con todo, hasta con el apocalíptico final de 1945. Explicar esta tragicomedia, explicarse, es la tarea de Haffner.

Conchita Piquer, *Martín de la Plaza, Alianza-Producciones El Delirio, Madrid, 2001, 240 pp.*

Las biografías de las estrellas del espectáculo, normalmente atacadas por una aureola de beatitud cuando no de santidad, suelen ser poco legibles, porque el personaje se borra a favor del cromo y la estampita. No es el caso de esta biografía «no autorizada» que como tal se presenta. Si bien nos propone un minucioso currículo de la gran cantante y actriz, lo hace de manera contrastada, sin olvidar las penumbras de una vida mayormente brillante, pero en la que no faltaron las horas miserables de la infancia, las fotos sicalípticas, los amores irregulares, la hija apadrinada por Evita Perón y

que no podía ser reconocida como tal en España, las opiniones contrapuestas de especialistas y colegas.

Concha dejó una discografía extensa, que atesora la incomparable calidad pastosa y esmaltada de su voz, su decir preciso y variado, su tronío y su musicalidad. Tal vez siga siendo la gran referencia de la copla. De modesta importancia es su filmografía, en la cual, sin embargo, gracias al sonoro, se pueden rescatar algunas actuaciones suyas, en las cuales se ve que su género era el microdrama o la viñeta sarcástica en miniatura, donde la presencia de la intérprete es decisiva.

Entre la España de Primo de Rivera y la de Franco, guerra y exilio mediantes, bajo una superficie de exaltación castiza española, la copla instaló la privacidad de un desgarro sombrío y una proclamación de la desdicha, que son una suerte de rápido contraluz en una escena de color chocarrero y fácil ditirambo. Concha fue y sigue siendo su emblema, y este libro acumula con probidad y documentación los datos del caso.

El secreto de las ánforas. Lo que los griegos y los romanos sabían de la prehistoria, *Adrienne Mayor, traducción de Ricard Martínez i Muntadas, Grijalbo, Barcelona, 2002, 428 pp.*

Nuestra puntillosa noción documental de la historia es tardía y a la vez joven. No pasa de finales del siglo XVIII. De ahí hacia atrás en el tiempo, las noticias que hoy consideramos mitológicas, prodigiosas, milagrosas o legendarias, integraban el conjunto de la memoria colectiva atesorada en las crónicas.

Mayor se concentra en la lectura que griegos y romanos hicieron de los fósiles prehistóricos. O, por mejor decir, de los que hoy juzgamos como tales. Tenían noción de que pertenecían a un pasado remoto pero, precisamente, era en ese pasado donde los héroes peleaban contra grifos y dragones, gigantes y serpientes aladas. Aun cronistas parcialmente puntuales como Heródoto eran capaces de incorporarlos a sus historias.

No eran inverosímiles estas versiones fabulosas del pasado terrestre, ya que se intentaba, con todo el rigor posible, acomodar los restos a la apariencia imaginada de os animales proporcionados por la mitología. Con ello, nuestros ancestros de Grecia y Roma se acaban pareciendo a sus descendientes posmodernos, ya que el pasado es lo que contamos del pasado y no lo que efectivamente ocurrió en él, pretérito irrecuperable.

Mayor es una profesional de estas disciplinas pero, a la vez, una narradora atractiva y económica. Nos cuenta no sólo cuanto se sintetiza en las líneas anteriores, sino los avatares de expedicionarios, guerreros, sacerdotes y científicos de diversos

siglos. Fueron en busca de algo evidente y enigmático a la vez. Dieron con residuos de un planeta tan remoto, tan rico en centenas de millones de años, que se escapaba de las flamantes manos de la historia para caer en los enormes, inmarcesibles, brazos de la leyenda.

Fotografías, esquemas y grabados oportunamente dispuestos completan el sabroso noticiario de la profesora Mayor.

La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo, *Esteban Buch, traducción de Juan Gabriel López Guix, El Acantilado, Barcelona, 2001, 504 pp.*

«Vuestro Beethoven no es el mío» exclamó alguna vez Nietzsche. Mahler y Boulez repitieron tal exclamación a su tiempo. Repasando el minucioso y colorido devenir de la novena beethoveniana hecho por el musicólogo argentino Buch, se advierte que Beethoven ha sido de todos y de nadie, como corresponde a la música, con alguna pintoresca excepción: la crítica de extrema izquierda y los entusiastas destructores de la revolución cultural china de 1966, decidieron que Beethoven era cómplice de los explotadores y enemigo del proletariado.

En vida, el músico de Bonn distó de ser políticamente unívoco. Más bien sus manifestaciones públicas caen del lado de la Santa Alianza y las potestades aristocráticas de la Europa restaurada. Ello no obsta para que su música, en especial esta vapuleada novena sinfonía, fuera himno liberal, socialista, humanista, anarquista, nacionalista, nazi, antinazi, hasta convertirse, desprovista de los versos de Schiller y arreglada como fanfarria de dos minutos por un antiguo afiliado al SNDAP, Herbert von Karajan, en himno de la Unión Europea. Con ello se gana un tanto en pro de la unión y se pierde otro en pro de la humanidad. Pero algo es algo.

Buch ha cumplido una tarea de gran volumen en la rebusca de datos visibles y ocultos, los ha ordenado con inteligencia, ha hecho su crítica cautelosa y conseguido que, a pesar de la densidad y longitud del material, su lectura resulte fluida e interesante. Por fin, se advierte que la música, elocuente e inefable, no se deja atrapar, justamente, por esta doble cualidad. Toda traducción explícita de sus contenidos supuestos es falsa y de ahí su ambigua vocación de libertad. La novena beethoveniana se deja escuchar y seguirá haciéndolo, pero no se deja ni se dejará comprometer.

El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa 1589-1715, *Paul Cléber Monod, traducción de Jesús Izquierdo Martín, Alianza, Madrid, 2002, 396 pp.*

Entre el asesinato de Enrique III en 1589 y la muerte de Luis XIV en

1715, ambos reyes de Francia, transcurre un proceso de transformación de la naturaleza política y la imagen pública de la realeza que puede entenderse como la deriva barroca de la monarquía. De ser personajes sagrados, cuyo poder derivaba de Dios a través de la Iglesia, los reyes pasan a ser investidos de poderes terrenales, en general independientes de cualquier organización sacerdotal. Someten la religión y proponen una organización profana de la sociedad, basada en la realidad originaria del individuo y un pacto social del que derivan los poderes de los órganos del Estado.

El Estado mismo, como una realidad permanente hecha de un conjunto de normas jurídicas, se impone como realidad fundante y autónoma.

Este proceso dista de ser pacífico y, en el medio, transcurren las guerras de religión. Los intereses tradicionales se defiende, vuelven a sostener la dependencia del trono respecto al altar, el carácter orgánico de la comunidad y la primacía de lo lugareños sobre lo universal, lo emotivo sobre lo emocional.

Para acreditar su teoría, Cléber Monod apela a distintas fuentes, de las cuales cobran singular importancias las relativas a lo imaginario: pintura y escultura, reglas de cortesía, expresiones usuales, modas, celebraciones y juegos. Con libertad metodológica y rigurosa información, el autor va narrando una historia compleja y colorida, con lo cual consigue construir un texto fluido y entretenido, más allá de sus virtudes reflexivas y probatorias.

El proceso descrito no ha terminado, según apunta Cléber Monod. La separación entre lo religioso y lo político, que se ha ido ampliando y consolidando con los siglos, dista de estar concluida, en parte por la inevitable composición religiosa de todo pensamiento (el autor lo señala respecto a la Ilustración), en parte porque conviene a núcleos determinados de poder concreto.

Una moral sin Dios. Hacia una ética desvinculada de la religión, *Richard Holloway, traducción de María Eugenia Ciocchini, Alba, Barcelona, 2002, 204 pp.*

Sabrosa es la propuesta de este sacerdote partidario de la ordenación de las mujeres: moralizar descargando a Dios de la tarea. Examinando, de modo anecdótico y ligero, diversas opciones éticas, concluye que la mayoría de ellas han sido, en nuestras tradiciones, éticas de obediencia a la autoridad. Su trasfondo es político porque legitiman sistemas de dominación.

En nuestro tiempo, la generalización del consumo y las libertades

han cuestionado estos sistemas, abriendo el campo al relativismo ético. Se plantea, pues, el problema de cómo conciliar distintas nociones, todas incompatibles, del bien y el mal, con la convivencia pacífica. La salida que propone Holloway es el pacto. Hemos de contratar con los otros la paralela existencia de éticas divergentes, de modo que ninguna se proponga como superior a las demás.

El planteamiento no es nuevo ni siquiera excesivamente sutil. Holloway tal vez no advierta dos aspectos: que el pacto es en sí mismo una afirmación de la ética del pacto como superior a todas, y que una cosa es la ética, que se mueve entre absolutos (el bien y el mal: lo óptimo y lo pésimo) y otra cosa es la moral o son las morales, las *mores* o costumbres, que atañen a lo correcto/incorrecto, es decir a la relativa aprobación de los semejantes. Pero para aprobar hay que tener el poder de aprobar.

Hay, entonces, relativismo moral pero es absurdo hablar de relativismo ético. La ética es, por necesidad, absolutista. Lo que nuestras modernas sociedades liberales postulan es que se puede compatibilizar un puñado de variables nociones sobre el bien, en tanto se queden en lo privado, ya que el bien público es el de la ley, la ley jurídica y compulsiva, que es una y la misma para todos.

Encuentros con Goethe, *edición de Luis Acosta, María Luisa Esteve, Isabel Hernández y Margit Raders, Trotta, Madrid, 2002, 494 pp.*

En 1999, con motivo de los dos siglos y medio del nacimiento de Goethe, el Departamento de Filología Alemana de la Complutense organizó un seminario itinerante sobre el escritor alemán, que reunió a especialistas de la materia de diversas universidades españolas más algunos colaboradores del ámbito germánico. De los 72 trabajos presentados se escogieron los 28 que componen el presente volumen, cuya temática es amplia, ya que cubre aspectos teóricos de la obra goethiana (poética, teoría del lenguaje, la novela educativa), las relaciones de Goethe con culturas externas al mundo alemán (Italia, el Oriente, España, en alguna medida Suiza) y lecturas de temas puntuales, como los personajes de ciertas obras, los seres históricos que intervinieron en su vida, sus intereses extraliterarios (la arquitectura) así como las lecturas del maestro en el siglo XX.

La severidad de las fuentes consultadas y la solvencia filológica de los autores permiten acreditar la utilidad del volumen. En cierto orden, fija el nivel de los estudios goetheanos en España. Es un espacio más amplio, nos informa del estado de las cuestiones goetheanas ante la crítica actual, para lo que se cumple un

denso recorrido por una literatura secundaria de difícil o imposible acceso al lector de nuestra lengua. Por otra parte, el uso frecuente del comparatismo señala una de las tareas fuertes de Goethe: la literatura universal, la Babel de la humanidad, la poética de la traducción y la escucha de las lenguas de los otros. Porque, si bien la comunicación es restringida y la naturaleza es muda, la poesía es capaz de hacer sentir lo que imaginamos que sienten los demás y en ese universo del sentido y lo sentido radica la comunidad humana, comunicable o incomunicable.

La comunidad de los ciudadanos. Acerca de la idea moderna de nación, *Dominique Schnapper, traducción de Mar Guerrero y Jorge Vigil, Alianza, Madrid, 2002, 206 pp.*

La idea de nación es mística y oscura, como quería Durkheim. No obstante ello, nacional ha sido la democracia moderna, que parece ser la forma más clara, dentro de lo que cabe, de organización política. Aparte de aquellas cualidades, la categoría de lo nacional es equívoca. Se la confunde con la etnia, con el Estado o con la sociedad pues, más allá de estas precisiones, aparece la nebulosa afectiva: el sentimiento de pertenencia a una colectividad.

Schnapper traza un conciso y diáfano recorrido histórico del proceso, centrado en los discursos de Fichte a la nación alemana, que nuclean los elementos románticos de lo nacional, anunciadores de los posteriores nacionalismos. En compensación, la nación democrática propende a integrar a individuos y grupos heterogéneos, sin acudir a los muertos y la sangre que se descomponen y humedecen el suelo patrio.

En la actualidad, la categoría doble –nación y democracia– se va debilitando, porque las naciones, en tanto Estados, pierden sus contornos soberanos y, en el interior, la ciudadanía se dispersa en núcleos de trabajo productivista. El Estado es cada vez menos estatal y el ciudadano, cada vez menos cívico. De tal modo, las fuerzas de aglutinamiento vuelven a ser los clanes y las etnias, como se ve de continuo.

La nación es inherente a la democracia moderna, tanto en su impulso inicial como en su forma degradada, el nacionalismo. Ambas realidades entran en crisis a la vez y es lo que Schnapper, con notorio don de síntesis y eficaz didactismo, nos muestra al concluir su libro.

B. M.

El fondo de la maleta

Libros de feria

Con las dos Ferias del Libro (la de Ocasión y la de Novedades) se cierra lo que puede llamarse año editorial español. Entre fines de mayo y comienzos de junio, conforme al refrán madrileño, acaban los imprevisibles fríos primaverales y se instala el calor. En materia de ediciones, calor es sinónimo de playa, es decir de lectura leve y desatenta.

Los libros no vendidos, que pueblan la Feria de Ocasión, preceden a los otros, los libros por vender. Son su signo y su fantasma. De cada tres libros fabricados en España, dos van a las mesas de saldo o al pilón y la guillotina, prestos a convertirse en cartón corrugado. Con estas estadísticas funciona la industria.

La Feria de Novedades participa de la cultura del espectáculo y su situación en el Retiro evoca la Casa de Fieras que alguna vez funcionó en dicho parque. Encerrados en casetas, los escritores sonríen, piden nombres y firman dedicatorias ante un desfile de familias envueltas en el polvo veraniego. Con suerte, un chaparrón anula las polvaredas. Similares a las antiguas jaulas, las casetas atesoran esa fauna curiosa y digna de sospecha que conocemos como «gentes de letras».

El libro dedicado se convierte en fetiche y acrecienta el culto por el objeto que poco tiene que ver con el verdadero objeto del libro, que es el texto por leer. En buena proporción, los libros dedicados en la Feria de Novedades irán a nutrir las futuras Ferias de Ocasión. Vivimos una cultura del instante desatento, es decir, precisamente, lo opuesto a la actitud del lector, que no es momentáneo ni distraído. Quien lee lo hace siempre con la esperanza de releer, de convivir con el libro, con ese libro y con otros, como una suerte de ciudad privada que se conecta, por disimulados pasadizos, con la Ciudad. Como toda ciudad, la de los libros tiene su Necrópolis. A veces, en las noches mágicas, hay resurrecciones.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
JORDI AMAT: Crítico literario español (Barcelona).
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
CLAUDIA CERMINATTI: Crítica literaria uruguaya (Montevideo).
EMETERIO DÍEZ: Crítico cinematográfico español (Madrid).
CARLOS D'ORS: Artista plástico y crítico español (Madrid).
IRMA EMILIOZZI: Crítica literaria y ensayista argentina (Buenos Aires).
JOSÉ MARÍA ESPINASA: Escritor mexicano (México).
LUIS ESTEPA: Crítico literario español (Madrid).
EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO: Crítica de artes visuales española (Madrid).
ALEJANDRO FINISTERRE: Escritor español (Burgos).
JORGE GARCÍA USTA: Periodista colombiano (Bogotá).
JUAN GARGALLO: Crítico literario español (Denia).
VANESA GONZÁLEZ: Crítica literaria española (La Coruña).
BETTY GRANATA DE EGÜES: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Escritor colombiano (Bonn).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
JOSÉ MUÑOZ MILLANES: Crítico literario español (Nueva York).
DARIE NOVACEANU: Escritor rumano (Madrid).
OSVALDO PELLETTIERI: Crítico teatral y ensayista argentino (Buenos Aires).
TERESA PORZECANSKI: Crítica literaria uruguaya (Montevideo).
ÁNGEL PRIETO DE PAULA: Crítico literario y ensayista español (Alicante).
LUIS PULIDO RITTER: Escritor panameño (Berlín).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
JORGE SCLAVO: Crítico literario uruguayo (Montevideo).
AGUSTÍN SEGUÍ: Crítico y ensayista argentino (Saarbrücken).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Crítico literario y ensayista español (Barcelona).
GEMMA SUÑÉ MINGUELLA: Crítica literaria española (Barcelona).
AMANCIO TENAGUILLO Y CORTÁZAR: Crítico literario español (Talence, Francia).
JUAN ULLOA BUSTINZA: Crítico literario español (La Coruña).
RAQUEL VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ: Crítica literaria española (Barcelona).
DOMINIQUE VIART: Crítico literario y ensayista francés (Lille).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto..	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto..	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto..	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto..	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto..	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

La filosofía en Hispanoamérica

Fernando Aínsa
Eduardo Devés Valdés
Raúl Fornet-Betancourt
Elizabeth Millán
Leo Zaibert
Hugo Biagini
Edward Demenchónok
Pablo Guadarrama González









10 euros